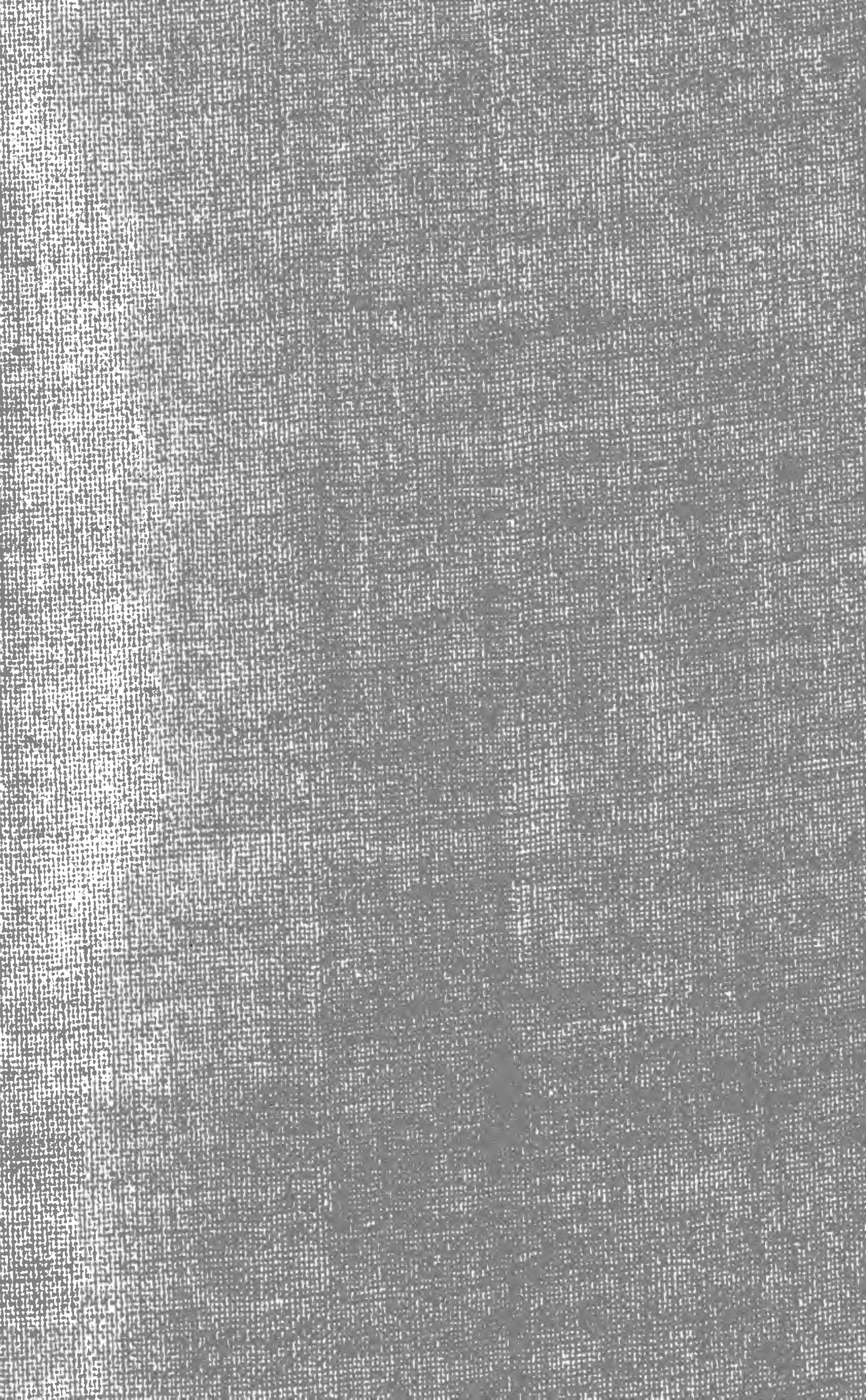






DIE

DELPHISCHEN HYMNEN.

UNTERSUCHUNGEN

UBER TEXTE UND MELODIEN

VON

O. CRUSIUS.

GÖTTINGEN,

DIETERICH'SCHE VERLAGS - BUCHHANDLUNG.

1894.

Bei den französischen Ausgrabungen in Delphi hat die 'Wissenschaft vom Spaten' wieder eine Reihe großer Erfolge zu verzeichnen. Vor kurzem wurde der θησαυρὸς oder οἶκος der Athener aufgedeckt: noch in seinen Trümmern ein wahres Schatzhaus für den Archäologen und Philologen[1]). Aus der Masse der schon gehobenen Kostbarkeiten hat man zunächst eine Gruppe von Inschriften herausgegriffen und veröffentlicht, die in ihrer Art ganz einzig dastehen: die delphischen Hymnen. Gerade für manche Fragen, die unlängst im Philologus behandelt sind, strömt uns hier eine Fülle werthvollsten neuen Stoffes zu. Um so mehr meine ich berechtigt und verpflichtet zu sein, über diese Urkunden unverzüglich Bericht zu erstatten. Wenn ich schon jetzt manche Ergebnisse eigner Untersuchungen vorlegen kann, so habe ich das vor Allem dem Leiter der französischen Schule in Athen, Th. Homolle, zu danken, der mir Photographien der Steine noch vor ihrer Veröffentlichung im Bulletin zugehn liess. Nicht minder verpflichtet bin ich den kundigen Bearbeitern H. Weil und Th. Reinach für freundliche Mittheilung ihrer Aufsätze[2]); erst in Gemeinschaft und Widerspruch mit ihnen hat das, was ich vorzutragen habe, feste Gestalt gewonnen. Freilich, noch viele Hände werden an diesen Fragmenten zu

---

[1]) S. den vorläufigen Bericht im *Bulletin de correspondance Hellénique XVII*, 1, 1893, Paris 1894. S. 611 ff.

[2]) *Bulletin de correspondance Hellénique* a. O. S. 561 ff. 584 ff. Meine Aufsätze im Philologus L (1891) 163. 576 und LII (1893, auf dem Titel leider falsch 1894!) 160 scheinen Reinach entgangen zu sein.

thun finden; vor Allem müssen immer weitere Versuche gemacht werden, um in dem verrufensten und gemiedensten Winkel unserer Wissenschaft, der alten Musiklehre und Musikübung, mit diesen neuen Werkzeugen gangbare Wege zu schaffen. — Das Bulletin ist nur sehr beschränkten Kreisen zugänglich; ich meinte daher, das ganze Material vorlegen zu sollen, obgleich ich nicht für alle Stücke neue Lesungen oder Deutungen vorzuschlagen habe. Wer freilich an der kritischen Arbeit selbst theilnehmen will, wird gut thun, die trefflichen Heliogravüren des Bulletin mit zu Rathe zu ziehn.

I.

Der Päan des Aristonoos.

Am besten erhalten und bis in alle Einzelheiten hinein herstellbar und verständlich ist der Päan des Aristonoos von Korinth (Bulletin a. O. S. 561 ff.). Für Kritik und Erklärung hat H. Weil Treffliches geleistet; aber sicher werden auch von diesem kleinen Liede noch manche sachlichen Anregungen und Aufklärungen ausgehen, die der erste Herausgeber zu geben weder verpflichtet noch im Stande war.

Im Folgenden habe ich nur an wenigen Stellen eine Besserung des Textes zu begründen gehabt; dagegen sind manche exegetische Fragen neu gestellt oder doch weiter verfolgt — in einigen Fällen vielleicht weiter, als es der unmittelbare Zweck verlangte. Schließlich konnte auch die litterarische Stellung des kleinen Gedichtes genauer fixirt werden.

1. Text und Anmerkungen.

Der Päan besteht aus zwölf vierzeiligen Strophen von je drei Glykoneen und einem sogen. Pherekrateus. Die einzelnen Kola sind, wie bei Isyllos und auf dem Seikilosstein, nicht abgesetzt, wohl aber hat der Steinmetz, mit einer Ausnahme (Str. VII f.), mit dem Beginn einer neuen Strophe eine neue Reihe angefangen. Da thatsächlich, wie wir unten sehen werden, erst mit dem Ende der Strophe eine regelmäßige Fermate eintritt, so ist diese zusammenhängende Schreibung auch sachlich vollauf be-

rechtigt. Doch habe ich mit Weil für den hierunter mitzutheilenden Text die spätere, jetzt übliche Schreibweise vorgezogen, weil sie einen bessern Ueberblick über die technischen Eigenheiten des Gedichtes gewährt. Weil's nicht gerade bequeme Zählung nach Strophenpaaren und Versen oder Gliedern steht am linken Rande und ist bei strittigen Stellen mit beibehalten; am rechten Rande sind Strophen und Kola durchgezählt. Wo eine Verderbniss vorzuliegen scheint, ist die muthmassliche Besserung in Klammern hinter die urkundliche Lesart gesetzt. Worttrennung und Accentuirung im Ganzen nach Weil; die kritischen Zeichen sind die üblichen ([ά] zu ergänzen, ⟨α⟩ zuzusetzen, (α) zu tilgen oder nicht auszusprechen).

(1) Δελφοὶ ἔδωκαν Ἀριστονό[ῳ, ἐπεὶ] | τοὺς ὕμνους τοῖς θεοῖς ἐπ[οίησεν], | αὐτῷ καὶ ἐκγόνοις προξενίαν | εὐεργεσίαν προμαντείαν προ[εδρίαν] | (5) προδικίαν ἀσυλίαν πολέμου ἢ εἰ|ρήνης, ἀτέλειαν πάντων καὶ ἐπιτι|[μία]ν καθάπερ Δελφοῖς, ἄρχοντος | Δαμοχάρεος, βουλευόντων | Ἀντάνδρου, Ἐρασίππου, Εὐαρχίδα.

(10) Ἀριστόνοος Νικοσθένους Κορίνθιος | Ἀπόλλωνι Πυθίω τὸν ὕμνον. |

I 1 Πυθίαν ἱερόκτιτον — 1 I
ναίων Δελφίδ'|(δ) ἀμφὶ πέτραν
3 ἀεὶ θεσπιόμαντιν | ἕ-
δραν, ἰὴ ἰὲ Παιάν, |
5 Ἄπολλον, Κοίου τε κόρας — 5 II
Λατοῦς σε|μνὸν ἄγαλμα καὶ
7 Ζηνὸς ὑψίστου, μα|κάρων
βουλαῖς, ὦ ἰὲ Παιάν, |

II 1 ἔνθ' ἀπὸ τριπόδων θεο- — III
κτήτων χλω|ρότομον δάφναν — 10
3 σείων μαντοσύ|ναν ἐποιχ- (20)
νεῖς, ἰὴ ἰὲ Παιάν, |
5 φρικώεντος ἐξ ἀδύτου — IV
μελλόν|των θέμιν εὐσεβῆ
7 χρησμοῖς εὐφθόν|γου τε λύρας — 15
αὐδαῖς, ὦ ἰὲ Παιάν. |

III 1 Ἁγνισθεὶς ἐνὶ Τέμπεσιν — V
βουλαῖς | Ζηνὸς ὑπειρόχου,
3 ἐπεὶ Παλλὰς | ἔπεμψε Πυ-

θῶδ(ε), ⟨ἰὴ⟩ ἰὲ Παιάν, | 20

5 πείσας Γαῖαν ἀνθοτρόφον VI
Θέμιν | τ(ε) εὐπλόκαμον θεάν
7 ⟨αἰ⟩ὲν εὐλιβάνους | ἕδρας
ἔχεις ὢ ἰὲ Παιάν· |

IV 1 ὅθεν Τριτογενῆ Προναί- (30) 25 VII
αν ἐμ μαντεί|ΑΙΣ (-οις?) ἁ[γ]ίοις
3 σέβων ἀθανάτοις ἀμοι-|
[β]αῖς, ἰὴ ἰὲ Παιάν,
5 χάριν παλαιᾶν χαρί|των VIII
ΤΟΙΣ (τᾶν?) τότε ἀϊδίοις (corr. aus ΟΥΣ) ἔχων 30
7 μνή|μΑΣ (-αις?), ὑψίστΑΣ (-αις?) ἐφέπεις
τιμαῖς, ὢ ἰὲ Παίαν. |

V 1 Δωροῦνται δέ σ(ε) ἀθάνατοι IX
Ποσει|δῶν ἁγνοῖς δαπέδοις,
3 Νύμφαι Κωρυκί|οισιν ἄν- 35
τροις, ἰὴ ἰὲ Παιάν, |
5 τριετέσιν φαναῖς Βρόμιος· X
σεμνὰ | δ(ὲ) Ἄρτεμις εὐΠόνοις (εὐτόνοις?)
7 κυνῶν ἐμ φυ|λακαῖς ἔχει(ς) (40)
τόπους, ὢ ἰὲ Παιάν. | 40

VI 1 Ἀλλ' ὢ Παρνασσοῦ γυάλων XI
εὐδρό|σοισι Κασταλίας
3 να[σ]μοῖς σὸν δέ|μας ἐξαβρύ-
νων, ἰὴ ἰὲ Παιάν, |
5 χαρεὶς ὕμνοις ἡμετέροις 45 XII
ὄλβον | ἐξ ὁσίων διδοὺς
7 ἀεὶ καὶ σῴζων | ἐφέποις
ἡμᾶς, ὢ ἰὲ Παιάν.

Die einleitenden officiellen Formeln sind die üblichen und bedürfen keiner Erläuterung. Die Dedication Ἀριστόνοος u. s. w. erinnert an den Anfang der Isyllos-Inschrift: Ἴσυλλος Σωκράτευς Ἐπιδαύριος ἀνέθηκε (nämlich τοὺς ὕμνους) Ἀπόλλωνι Μαλεάτᾳ καὶ Ἀσκλαπιῷ und Verwandtes (vgl. meinen Herondas [2] p. VIII).

Der in regelmäßigem Wechsel am Schluss der Strophen wiederkehrende Refrain lautet — ΙΗΙΕΠΑΙΑΝ und — ⏑ ΩΙΕΠΑΙΑΝ. Die erste Form des Refrains schreibt Weil ἰήϊε Παιάν (s. unten S. 6 f.); er erkennt hier also den Vocativ des aus den attischen

Tragikern wohlbekannten Epithetons ἰήϊος, mit dem das homerische ἤϊος im Grunde identisch sein wird. Παιάν ist sicher als Vocativ gedacht, wie die benachbarten Bestimmungen in der zweiten Person darthun (ἐποιχνεῖς Vs. 7f., σε Vs. 33. 44), und jene Lautgruppe gleichfalls so aufzufassen, liegt daher nahe genug. Dann müßte man aber statt des Weil'schen ὦ ἴε folgerichtig auch ὤιε schreiben (s. unten S. 9), zu einer sonst nicht nachweisbaren, aber neben ἰήϊος, ἤϊος, εὔιος (Lobeck, Pathol. Elem. I, 70) nicht gerade befremdenden Adjektivbildung *ὤιος (vgl. ὤ-ζω neben εὐ-άζω, ἰ-άζω). Auch hier könnte man wiederum auf die zahlreichen Nebenbestimmungen in zweiter Person hinweisen, die in der Nachbarschaft stehn, vgl. ἔχεις Vs. 28. 39. ἐφέπεις Vs. 32. 47. Immerhin wären wir gezwungen, eine Adjectivbildung vorauszusetzen, die in unzweideutigen Beispielen sonst nicht nachzuweisen ist. Eine freiere Umschau führt in der That auf eine andre Auffassung.

Unter dem Zwange des daktylischen Rhythmus wird auch bei Kallimachos das erste Eta gekürzt; hymn. I, 25 ἰ̆ὴ ἰὴ φθέγγεσθε, 80 ἰ̆ὴ ἰὴ Καρνεῖε, 97 ἰ̆ὴ ἰὴ Παιῆον ἀκούομεν, 103 ἰ̆ὴ ἰὴ Παιῆον, ἵει βέλος, während es bei Herondas IV, 82 ἰὴ ἰὴ Παίηον, εὐμενὴς εἴης 85 ἰὴ ἰὴ Παίηον· ὧδε ταῦτ' εἴη seine Länge bewahrt. Freilich erscheint auch vor Consonanten ein kurzes ΙΕ. Isyllos D 1: Ἰεπαιᾶνα θεὸν ἀείσατε λαοί 22 Ἰεπαιάν, Ἰεπαιάν, χαῖρε ... ὑγίειαν ἐπιπέμποις ..., Ἰεπαιάν, Ἰεπαιάν. J. Baunack (Studien I 153) hat diese Form benutzt, um eine neue Etymologie von Παιάν daran anzuknüpfen; das ursprüngliche sei ἴ' ἐπ' αἰᾶνα oder ἴε π' αἰανα „auf zum Helfer“ gewesen, ἴε zu ἴ gehn , αἰάν zum ig. *aisā*, gr. *αἰᾱ 'Stärkung', 'Heilung'. Aber die stehende, feste Formel ist ἰὴ ἰὴ — gewöhnlich paarweise, wie die meisten ähnlichen Interjectionen (vgl. ἆ ἆ, αἰαῖ, ἒ ἒ, εὐοῖ, s. Aeschyl. Agam. 1004. Suppl. 114, Herond. und Kallim. a. O.) — von der ältesten Zeit (ἰηπαιήων hym. Apoll. 272. 500. 517. ἰηπαιωνίζω Arist. Eq. 408) bis zu den Hellenisten und Römern; daß sie aus jenem problematischen ἴε = βάδιζε hervorgegangen sei, will mir durchaus nicht einleuchten, und das Operiren mit sprachlichen Grössen, die im Griechischen sonst nicht nachgewiesen werden können, hat immer etwas bedenkliches. Ueberdies hat Baunack das Material nicht vollständig vorgelegt; es giebt andere und ältere Stellen, wo das kurze ΙΕ vor dem Π

erscheint. Wir besitzen folgende Strophe aus einem Päan des Timotheos:

σύ τ' ὦ τὸν ἀεὶ πόλον οὐράνιον
λαμπραῖς ἀκτῖσ' Ἅλιε βάλλων,
πέμψον ἑκαβόλον ἐχθροῖσ⟨ι⟩ βέλος
σᾶς ἀπὸ νευρᾶς, ὦ ἰὲ Παιάν[3]).

Vom auffordernden Sinn des IE ist in diesem frühesten Zeugniss keine Spur mehr zu entdecken; denn die antike Thorheit ἵε von ἵημι abzuleiten, wird wohl Niemand mehr mitmachen. In einem alterthümlich stilisirten, wenn auch in römischer Zeit eingemeißelten Päan CIA. III Add. 171 B = PLGr. p. 676 Bgk. erscheinen die Formeln IHΠAIAN und IEΠAIAN ganz gleichwerthig neben einander; am Ende des letzten Abschnittes — der Schlußtheil des vorhergehenden ist verstümmelt — steht, wie bei Aristonoos ⟨IH⟩IEΩIEΠAIAN. Die vollere Form ἰή empfanden die Alten, soweit sie nicht etymologischen Träumereien nachhingen, als einfache Interjection. Die Tragiker, vor Allem Aeschylus, haben das Wörtchen auch außerhalb der Formel angewandt (Pers. 1004 ἰὴ ἰὴ ἰὼ ἰώ, Suppl. 114 ἰὴ ἰὴ ἰηλέμοισιν ἐμπρεπῆ); ganz ähnlich klingt Aesch. fr. 132 (aus den Fröschen 1264) τί ποτ' ἀνδροδάικτον ἀκούων | ἰὴ κόπον, οὐ πλάθεις ἐπ' ἀρωγάν, wo man gleichfalls zwischen der getrennten und der zusammengezogenen Schreibung (ἰήκοπον) schwankt. Interjectionen fügen sich elastisch dem Rhythmus der Leidenschaft oder des Verses; sie können, wie niedere Organismen, ohne Schaden verdoppelt, verlängert oder verkürzt werden; so ist, unter dem Druck des jonischen oder daktylischen Taktes, ἰὲ Παιάν aus ἰὴ Παιάν geworden[4]). Ganz ebenso ist es dem Klageruf ἦ ἦ (Aristoph. Nub. 105. Aeschyl. Pers. 1074 f., wo man ohne Grund ἰή geändert hat) ergangen, der, je nach Bedürfniss, bald als ἒ ἕ oder ἐή (bei Dindorf, kaum richtig, auch gegen die Handschriften durchweg ἐή), bald als ἠὲ ἠέ erscheint (Aesch. Suppl. 844, Pers. 654. 659, von Dindorf wieder ohne Noth corrigirt). Die

[3]) Bergk PLGr. III⁴ p. 624 hat die Strophe metrisch falsch beurtheilt; es sind einfache Marschanapästen, wie in dem von G. Hermann Op. V 172 behandelten Telesphorosliede. — Die Conjecturen ὦ ἰή und ὦ ἰήιε bedürfen keiner Widerlegung mehr.

[4]) Aehnlich schon Bergk PLGr. III⁴ p. 678. — Auch in dem Päan von Ptolemaïs (zwischen 98 und 102, s. *Revue archéol.* XIII 1889, 70 ff.) werden die Formeln IEΩIEΠ., IHΠ. und IEΠ. dem Versbedürfnisse nach abwechselnd angewandt.

Etymologie von Παιάν Παιήων können wir hier auf sich beruhn lassen; Fick (gr. Personennamen² 460) stellt das Wort eben, ohne sich mit seinen Vorgängern auseinanderzusetzen[5]), zu ἔμπαιος „kundig"; noch passender würde man an ἔμπαιος πρόσπαιος „dreinschlagend" (Aeschyl. Agam. 188/197 ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων, 338/359 εἰ πρόσπαια μὴ τύχοι κακά) anknüpfen; denn ἰή war ursprünglich wohl ein Klageruf, und nach dem alten Grundsatz ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται ist es derselbe Gott, der das Volk mit Krankheiten schlägt und von Krankheiten befreit[6]). Daß der Spiritus lenis richtiger ist, wird man Bergk und Baunack ohne Bedenken zugeben; soweit die Alten den von Weil (ὦ ἵε) eingesetzten Asper empfehlen, haben sie die schlechte, wenn auch schon durch Kallimachos (Hymn. 2, 103) vertretene Etymologie von ἵημι im Sinne[7]), und bei den verwandten Interjectionen (ἒ ἦ ἆ αἶ u. a.) spricht die Ueberlieferung, trotz mancher Schwankungen (z. B. bei ἕ), gleichfalls für den schwachen Hauch.

Nach alledem haben wir ἰὴ ἰὲ und ὢ ἰὲ zu schreiben; ὢ mit dem Gravis eher, als ὦ, da der Laut neben ἰὲ wohl als σχετλιαστικόν zu fassen ist (Herodian. I 494), nicht als κλητικόν. Wir werden dann aber folgerichtig dieselbe Auffassung auch bei den Dichtern durchführen, soweit es angeht. Sophokles Oedip. Tyr. 154: ἐκτέταμαι, φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων | ἰὴ ἰὲ Δάλιε Παιάν, ἀμφὶ σοὶ ἁζόμενος..., ebd. 1096 ἰὴ ἰὲ Φοῖβε[8]), σοὶ δὲ ταῦτ' ἀρέστ' εἴη, Apollon B 712 θαρσύνεσκον (den Apoll) ἰὴ ἰὲ (= ἰὴ ἰὴ Kallim. II 103) κεκληγυῖαι. Während im ersten Falle die Auffassung der Lautgruppe als Vocativ durch das folgende Δάλιε immerhin nahe gelegt wird, ist der zweite Vers offenbar aus einer ähnlichen sacralen Formel hervorgegangen, wie sie dem Herondas

---

5) Die neuere wissenschaftliche Litteratur ist in dem Werke auch sonst sehr ungleich und jedenfalls ungenügend berücksichtigt.

6) Schon die Alten (Apollodor bei Macrob. I 17, 17) haben Παιὰν ἀπὸ τοῦ παίειν ableiten wollen, wie sie die beste Etymologie von Ἀπόλλων (= Ἀπέλλων, *averruncus*) gegeben haben (weniger wahrscheinlich Fröhde und Fick a. O. 438).

7) Der Gipfel der Verkehrtheit wird erreicht in einem Excerpt bei Macrobius XVII 16 f. (doch wohl aus Apollodor περὶ θεῶν), wo ἰὴ Παιάν *medere Paean*, ἵε Παιάν *immitte feriendo* gedeutet wird, mit Bezug auf die auch von Kallimachos hierher gezogene Tödtung des Drachens. Uebrigens hat Apollodor auch schon an die Herleitung ἀπὸ τοῦ ἱέναι gedacht, in ganz anderm Sinne freilich, als Baunack.

8) Zielinski's Vorschlag ἰήϊε δέσποτα hängt mit einer Paralleländerung in der Gegenstrophe zusammen und will auf Wahrscheinlichkeit kaum Anspruch erheben.

vorschwebt IV 85 (im Munde des Küsters): ἰὴ ἰὴ Παίηον· ὧδε ταῦτ' εἴη: d. h. ἰὴ ἰὲ ist mit ἰὴ ἰὴ identisch[9]. Die nominalen Weiterbildungen von Interjektionen und Ephymnien beleuchtet am besten die knappe lehrreiche Notiz bei M. Haupt opusc. III 534 (ἰήϊος: ἰὴ ἰὴ oder ἰὴ ἰὲ = Βακχέβακχος: Βάκχε Βάκχε, ἰόβακχος: ἰὼ Βάκχε, εὔιος: εὖ, εὐοῖ u. Ä.)[10]. Möglich bleibt es freilich immer, dass Sophokles die Lautgruppe als Vocativ gemeint und empfunden hat. Ganz sicher ist das aber erst in jüngern Gebethymnen, wo die Formel auch ihre Function als Ephymnion (Apollon. B 713) oder Zuruf nicht mehr erfüllt, sondern in eine Reihe mit einer großen Anzahl vocativischer Epitheta tritt. S. Kaibel Epigramm. Gr. 1023 p. 430: Χρυσοχέλυ Παιάν... λυρόκτυπ' ἰήϊε Ἄπολλον. Papyr. Berol. bei Parthey, Zwei griech. Zauberpapyri p. 44, 83 ἰήϊε κύδιμε Παιάν V. 98ª δεῦρο τάχος δ'ἐπὶ γαῖαν ἰήιε κισσεοχαῖτα u. Ä.

Der Eingang und das letzte Strophenpaar — Ansprache und Schlussgebet — entsprechen sich, wie die ersten und letzten Verse der sogen. homerischen Hymnen.

Das erste Strophenpaar enthält lediglich eine mit Nebenbestimmungen stark überladene Anrufung des Apollo Pythius.

---

9) Natürlich ist Ruf, Name und Lied vor Allem Apollinisch und wohl erst nachträglich auf andre Gottheiten, die in den Kreis der Apolloreligion eintreten, übertragen, besonders auf Asklepios. Wie Baunack a. O. sich für seine Annahme, daß Asklepios eine „Emanation des Apollo" sei, auf v. Wilamowitz berufen konnte (a. O. S. 155), ist mir unklar; v. Wilamowitz beweist ja just das Gegentheil (S. 98 ff.). Aus der „Verbindung beider Namen ohne καὶ" läßt sich Nichts folgern. Auch in andern Stücken muß ich Baunack widersprechen. Das Sätzchen σέβομαι σε bei Isyll ist durchaus nicht kunstlos „hineingeflickt" (a. O. S. 156), sondern für die religiöse Stimmung sehr charakteristisch; ganz ebenso wirkt das isolirte προσπίτνω Aesch. Pers. 152 und mancher abergläubische Zwischenspruch bei Herondas. Die von Baunack S. 156 vertretene Etymologie von Κορωνίς mag richtig sein, aber sie ist nicht durchsichtig genug, um für die Isyllosstelle gelten zu können; Isyll fasste Κορωνίς wohl einfach als κορωνὶς τῶν καλῶν oder ἀγαθῶν (Lucian u. A.). Der rhodische Brauch der Koronisten kann ebenso wenig auf „volksetymologischer Deutung von κορώνη" beruhn, wie man den Parallel-Brauch der Chelidonisten so erklären kann; die Schwalbe und die Krähe haben einen ältern und festern Platz im Volksglauben, als alle Heroinen. — Was bei Fick-Bechtel über Βακχέβακχος u. A. gesagt wird (a. O. S. 449), scheint mir ein Rückschritt gegen Haupt und Lobeck.

10) Daß die vorstehenden Auseinandersetzungen nicht überflüssig sind, zeigt mir Fick's Frage in der zweiten Bearbeitung seines Namenbuches S. 460 „Ist der Vollname [zu Παιάν] in Ἰηπαιήων erhalten? »Heilkundfreund«?"

Der Dichter wendet sich gleich direct, im Vocativ, an den Gott; das weicht ab von der Gewohnheit des epischen Hymnus[11]) und entspricht dem Stil guter lyrischer Stücke und der Gebethymnen der spätern Zeit[12]).

Weil interpungirt I 8 mit einem Punkte: was sich kaum empfiehlt, da ja gar kein selbständiger Satz vorhergeht. Der Relativsatz schließt sich eng, wie in andern Hymneneingängen[13]) an den Vocativ an.

II 1/9 bemerkt Weil zu θεοκτήτων: *Le poète indique que l'oracle, jadis présidé par d'autres divinités, fut acquis, conquis par Apollon.* Dass der Dichter mit dem Worte diese erst III 5/21 beginnende Gedankenreihe anregen wollte, ist mir nicht recht wahrscheinlich. Man findet des seltene Compositum bei Eustathios *Opusc.* XXIV 80 p. 233, 92 T.: περιουσιασμοῦ ἀπραγματεύτου καὶ αὐτόχρημα θεοκτήτου. Hier heißt es unverkennbar 'durch Gott erworben', 'gottgegeben'. Auch an unserer Stelle kann man fragen, ob nicht der Orakel heischende Mensch als Gegensatz zum Gott gedacht ist: θεόκτητος 'vom Gott besessen' = θεῖος; Simplicia um jeden Preis durch Composita zu ersetzen, ist ja für diesen Stil charakteristisch. Jedesfalls bezieht sich der auffällige folgende Ausdruck χλωρότομον δάφναν σείων, der wohl ein Wort der Erklärung verdient hätte, auf einen bestimmten Vorgang bei der Orakelspendung. In dem visionären Eingange des kallimacheischen Apollonhymnus heißt es:

οἷον ὁ τὠπόλλωνος ἐσείσατο δάφνινος ὅρπηξ,
οἷα δ'ὅλον τὸ μέλαθρον· ἑκὰς ἑκὰς ὅστις ἀλιτρός κτλ.

Beim Nahen des Gottes meint der Prophet das Heiligthum, sammt den heiligen Wahrzeichen, dem festlichen Schmuck des Tempeleingangs (s. Euripides Ion 78. 103), erschüttert zu sehen (vgl. Seneca Medea 766 u. Ä.). Σείων und ἐσείσατο klingt auffällig zusammen; trotzdem glaube ich nicht, daß der Dichter des

---

[11]) Von den vollständigen homerischen Hymnen beginnt keiner mit einer Anrufung im Vocativ. Das ist bezeichnend für die ruhige, leidenschaftslose Haltung dieser epischen Stücke.

[12]) Vgl. Alkmann 16 f., Alkaios 1 ff., Pindar fr. 36 f. 57. 75. 87, die religiösen Chorlieder bei den Dramatikern (unten S. 21) und die Orphischen Hymnen.

[13]) Vgl. Alc. 9 p. 151 Bgk. Ὦνασσ' Ἀθανάα . . . ἅ ποι Κορωνήας . . . ἀμφιβαίνεις, Aristoph. Ritter 551 ff. ἵππι' ἄναξ Πόσειδον, ᾧ . . . ἀνδάνει u. Ä.

Päans jene Vorstellung ausdrücken wollte, wonach der seinen Priestern gegenwärtige Gott sich im Schwanken und Rauschen des heiligen Lorbeers offenbarte. Der Artikel hätte dann kaum entbehrt werden können[14]); auch deutet der ganze Zusammenhang, besonders das auffällige, sonst nicht nachweisbare χλωρότομον nach andrer Richtung. Bekannt sind die alten Beziehungen des Lorbeers zur Orakelspendung. Im homerischen Apollohymnus verkündet der Gott seine θέμιστες χρείων ἐκ δάφνης γυάλων ὕπο Παρνησσοῖο, wozu man an den lorbeerumkränzten Dreifuß erinnert hat (Lucr. I, 740 u. A.), und bei Kallimachos Hymn. IV 94 droht er: ἀλλ' ἔμπης ἐρέω τι τομώτερον ἢ ἀπὸ δάφνης[15]). Wie der Rauschtrank die orgiastische Begeisterung nährt, so weckt und steigert das Arom der Lorbeerblätter die prophetische Ekstase. In den magischen Hymnen eines späten Berliner Papyrus (Parthey, Zwei gr. Zauberpapyri p. 44 = Orph. p. 288 Abel) heißt es:

81 δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπώλλωνος
ἧς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηνεν ἀοιδάς
αὐτὸς ἄναξ σκηπτοῦχος· ἰήϊε κύδιμε Παιάν,
82ª ἐν Κολοφῶνι ναίων ἱερῆς ἐπάκουσον ἀοιδῆς . . .
86ª στῆθι μαντοσύνην ἐπ' ἀμβροσίου στομάτοιο.

Daß Anschauung und Brauch alt ist, lässt sich nachweisen. Lucian (bis accus. 1) weiß, daß die Promantis des Apollo den Gott herbeiruft, wie es in den Zauberpapyri geschieht, πιοῦσα τοῦ ἱεροῦ νάματος καὶ μασησαμένη τῆς δάφνης καὶ τὸν τρίποδα διασεισαμένη, und die Tibullische Seherin[16]) schließt ihre Prophetie mit den Worten (II, 5, 63):

„vera cano: sic usque sacras innoxia laurus
vescar et aeternum sit mihi virginitas".
Haec cecinit vates et te sibi Phoebe vocavit etc.

---

[14]) Freilich wendet Aristonoos den Artikel überhaupt so gut wie gar nicht an, s. unten S. 20.

[15]) Vgl. Paroem. s. τῶν ἐπὶ κοσκίνῳ, wo τῶν ἀπὸ τρίποδος und τῶν ἀπὸ δάφνης gleichgestellt werden. Die Stelle bringt den urkundlichen Gegenbeweis zu Schneider's Vorschlag, bei Kallimachos IV 94 ὑπὸ δ. zu schreiben. Auch τομώτερον ist kaum zu ändern.

[16]) Die folgenden Stellen sind bei E. Rohde, Psyche II S. 346 nachzutragen. Wesentlich Neues wird sich den lichtvollen Ausführungen Rohde's über diese dunkelsten Gebiete des antiken Lebens vorläufig kaum hinzufügen lassen. Unvollständig sind die Nachweise bei G. Wolff *de lauro* hinter dem Porphyrius *de philos. ex orac. haur.* p. 203.

Der Scholiast zur Theogonie 30 citierte im gleichen Sinne einen Sophoklesvers (fr. 811 p. 320 N. δάφνην φαγὼν ὀδόντι πρῖε τὸ στόμα) und eine Lykophronstelle (Vs. 6 δαφνηφάγων φοίβαζεν ἐκ λαιμῶν ὄπα); wenn die Musen dem Hesiod σκῆπτρον ἔδον, δάφνης ἐριθηλέος ὄζον | δρέψασαι, so erkannte er darin denselben Glauben, vielleicht mit Recht [17]). Unter diesen Voraussetzungen wird das auch sprachlich auffällige Beiwort χλωρότομον erst voll verständlich: frisch geschnitten muss der Lorbeerzweig sein, damit von der mantischen Kraft seiner Blätter nichts verloren geht. In gleichem Sinne ist σείων aufzufassen: während der mantischen Ekstase schwingt der Prophet den heiligen Zweig. In willkommenster Weise erhellen sich unsre Stelle und ein doppeldeutiger Vers des Aristophanischen Plutos wechselseitig. Chremylos rühmt sich V. 212 f.:

ἔχω τιν' ἀγαθὴν ἐλπίδ' ἐξ ὧν εἶπέ μοι
ὁ Φοῖβος αὐτὸς Πυθικὴν σείσας δάφνην.

Die ältern Scholien erklären hier Πυθικὴν einfach mit μαντικήν· οὕτω γὰρ μαντεύεται; die Juntina fügt hinzu: φασὶν ὡς πλησίον τοῦ τρίποδος δάφνη ἵστατο, ἣν ἡ Πυθία, ἡνίκα ἐχρησμώδει, ἔσειεν. Spätere zweifelten also, ob von der oben erwähnten Erschütterung der heiligen Wahrzeichen die Rede sei, oder ob dem Dichter das Bild vorschwebte, daß Apollo sich dem Sprecher — etwa im Traum — wahrsagend mit dem mantischen Lorbeer gezeigt habe, wie ihn, den δαφνηφόρος (Anacreont. 11, 7; CIG. 1595), alte Bilder und Münzen darstellen [18]). Das Fehlen des Artikels bei δάφνην kann man für die letztere Auffassung geltend machen, mit größerm Recht, als bei Aristonoos, der den Artikel überhaupt möglichst gespart hat (unten S. 20). So tragen, seit Hesiod, zu allen Zeiten die wandernden Propheten des Apoll den Lorbeerstab (Bötticher, Baumkultus S. 349 f.) und noch nach den Anweisungen des Berliner Zauberpapyrus (p. 47, Z. 28 f.) soll der Orakelheischende einen Büschel von Lorbeerzweigen in der Rechten tragen; die wunderliche Spukgestalt, die am Schluß des Orakelzaubers in kindisch-barbarischer Zeichnung dargestellt ist, schwingt in beiden

[17]) Wenigstens wird es auch hier ausdrücklichst hervorgehoben, daß das Lorbeerreis frisch gebrochen ist: ein Zug, der sich in dem χλωρότομον unseres Päan wiederholt.

[18]) Millin *peint.* 6 mit S. Reinach's Nachweisen Bibl. des Mon. II p. 8. Furtwängler bei Roscher I Sp. 466.

Händen Zweige, allem Anschein nach von den bei Kallimachos erwähnten beiden heiligen Bäumen des Gottes, dem Lorbeer und der Palme. Auch die Legende hält das fest: einen Zweig des heiligen Lorbeerbaums in der Hand kommt Apollo von Tempe nach Delphi und übernimmt das Orakel (Aelian v. h. III 1, s. unten).

Die beiden ersten Strophenpaare gehören syntaktisch und inhaltlich eng zusammen: sie sind das Prooimion des ganzen Gedichtes, eine Anrufung an Apollo den Orakelgott.

Mit dem dritten Strophenpaar Ἁγνισθεὶς κτλ. hebt die Mittelpartie, der Haupttheil an.

Mit Recht betont Weil, daß nicht vom Drachenmorde, sondern nur von der Reinigung des Gottes die Rede ist; er bezieht den Päan daher auf den letzten Akt des heiligen Dramas [19], auf die δαφνηφόρια, und vermuthet, unser Päan sei gesungen *pour saluer la procession qui ramenait le dieu purifié* (p. 567). In der That hat der Dichter III 1 ἁγνισθεὶς höchst emphatisch vorangeschoben, und wenn er Apollon unmittelbar vorher als δαφνηφόρος darstellt, so mag, neben den oben nachgewiesenen Beziehungen auf die Mantik, auch die besondre Natur des Festes seinen Griffel geleitet haben. Der manches Verwandte bietende kallimacheïsche Hymnus scheint für einen ähnlichen Kultakt — die Feier der Epidemie des Gottes — berechnet zu sein.

Daß Pallas den entsühnten Gott heimgeleitet (III 3), ist ein Zug der vorgetragenen Sage, für den Weil kein zweites Zeugnis nachzuweisen vermag. Die beste Illustration dazu sind O. Müller's Anmerkungen über den Kult der Athene in Phokis und Thessalien (Ersch u. Gruber, Pallas § 44 = kl. Schr. II 195 ff.); sie erscheint hier in ständiger Verbindung mit Apollo, und schließlich hat auch ihr Wahrzeichen, die Olive, im Geburtsmythus des Gottes einen Platz gefunden (s. unten II 2). Sühnung, Heimkehr, Erwerbung des Orakels werden in dem Hymnus, ganz wie in der Legende, in unmittelbarste Verbindung gesetzt. Vgl. Ael. var. hist. III 1: τὸν Ἀπόλλωνα... καθήρασθαι..., στεφανωσάμενον δὲ ἐκ.. τῆς δάφνης τῆς Τεμπικῆς καὶ λαβόντα κλάδον ἐς τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐκ τῆς αὐτῆς δάφνης ἐλθεῖν ἐς Δελφοὺς καὶ παραλαβεῖν τὸ μαντεῖον.

---

[19]) S. Th. Schreiber, Apollo Pythoktonos S. 37 f. 49 f.

Erst im vierten Strophenpaar trennt sich in der Kritik mein Weg von dem des Herausgebers. Weil schreibt Vs 5/29 ff.:

χάριν παλαιᾶν χαρίτων
τῶν τοτ' αἰδίοις ἔχων
μνήμα⟨ι⟩ς ὑψίστας ἐφέπεις
τιμά(ι)ς ὦ ἵε Παιάν.

Er bemerkt: *Le lapicide avait d'abord mis* ΑΙΔΙΟΥΣ. *Cette hésitation nous autorise à insérer aux vers suivants, dans* ΜΝΗΜΑΣ, *l'iota que nous enlevons à* ΤΙΜΑΙΣ, und paraphrasirt: '*Le dieu marque sa reconnaissance par les souvenirs éternels de ce qui s'était passé alors*'. Einigermaßen hart erscheint mir's, daß bei Weils Schreibung das vorangeschobene Τριτογενῆ nicht als Objekt zum regierenden Verbum gezogen werden kann; um so mehr, als der Dichter selbst ἐφέπεις VI 7 (47) nicht mit einem sachlichen Objekt verbindet, sondern mit einem persönlichen. Die Zufügung (bei ΥΨΙΣΤΑΣ) oder die Tilgung eines I mag auf den ersten Blick gleichwerthig erscheinen; ich halte die erstere Operation für näher liegend, da sich das Adjectiv ὑψίστας leicht an das unmittelbar vorhergehende μνήμας anpassen konnte.

So gewinnen wir folgenden Text: ὅθεν Τριτογενῆ Προναίαν (als Objekt zu ἐφέπεις) ἐμ μαντείαις ἁγίοις σέβων....

5 χάριν παλαιᾶν χαρίτων
τᾶν τότε αἰδίοις ἔχων
μνήμαις, ὑψίστα⟨ι⟩ς ἐφέπεις
τιμαῖς, ὦ ἰὲ Παιάν.

Προναίαν Vs 1 f. zeigt, daß in Str. V. VI die Legende von der delphischen Athena Προναία erzählt wird, über die vor allem O. Müller a. O. S. 195 ff. zu vergleichen ist; der neue inschriftliche Beleg für die schon von O. Müller (a. O. und zu Aeschyl. Eum. 21) schön vertheidigte und erläuterte Form Προναία (correcter nach G. Hermann Προνᾳία) ist willkommen, wenn auch die befangene Opposition G. Hermanns (Opusc. VI 2, 17 ff.) Niemand mehr gefährlich werden kann[20]. Athene hat den Gott von Tempe nach Delphi geleitet; deshalb schmückt er sie als Προνᾳία

[20] Von einem κατασκευάζοντι τὸν κόσμον τᾷ Ἀθηνᾷ τᾷ Προναίᾳ ist die Rede in einer Inschrift bei Curtius Anecd. Delph. p. 78, 45 = Dittenberger Syll. 189. Weil schreibt προναίαν klein; nach unsern Gewohnheiten haben wir es groß zu schreiben, da sich's um einen stehenden Beinamen handelt.

mit den höchsten Ehren, ἐμ μαντείαις ἁγίοις — was heißt das? ἅγιος müßte hier als Adjectiv zweier Endungen gebraucht sein, wie man früher auch bei Aeschylus Suppl. 870 (858) annahm; ἐμ μαντείαις würde sich dann auf Orakelsprüche beziehn, worin Athene Pronaia gefeiert wurde. Man könnte an den berühmten Vers von den λευκαὶ παρθένοι erinnern, unter denen man nach Diodor u. A. (22, 2 Exc. Vat.) Artemis und die Ἀθηνᾶ Πρόναος (= Προνάα) verstand. Dadurch würde man sogar eine Anspielung an historische Ereignisse aufdecken; fraglich allerdings an welche, da neben den Gallierzügen (s. unten S. 36 u. ö.) auch die Gefährdung des Orakels durch Iason von Pherae in Frage kommt[21]. Aber solche Combinationen würden schließlich doch keine feste Unterlage haben; denn ἁγίοις als Femininum ist eine Singularität, und die Endungen sind gerade an dieser Stelle wiederholt vertauscht. Vielleicht ist einfach ἐμ μαντείοις ἁγ. zu corrigieren, 'an deinem heiligen Orakelsitz'. Für den Plural vgl. Aeschyl. Prom. 831 (857) ἵνα μαντεῖα θᾶκός τ᾽ ἐστὶ Θεσπρωτοῦ Διός. Eurip. Ion 66 ἥκουσι πρὸς μαντεῖ᾽ Ἀπόλλωνος τάδε u. A.

Das folgende Strophenpaar (V) bietet der Kritik und Erklärung keine ernsthaften Schwierigkeiten. Die ältern Götter des Landes, Poseidon und die Nymphen, beschenken den Apollo mit den heiligen Plätzen[22], Dionysos, der einer jüngern Generation angehört, mit seinen „trieterischen Fackeln", wie es mit einem an die attische Tragödie erinnernden Ausdrucke heißt (Euripid. Ion 55 ἐν φάναις τε Βακχίου u. A.)[23].

Die enge Verbindung des dionysischen und apollinischen Kultus in Delphi ist bekannt. Waren doch sogar auf der

---

[21]) Die Echtheit dieses und mancher andern jambischen Spruchverse ist von J. Pomtow, Quaest. de or. p. 18 f., beanstandet. Aber nur die Form ist verdächtig: der Sinn ἐμοὶ μελήσει κτλ. ist aus andern alten Quellen nachzuweisen. Wer den Vers auf Athene deutete, kannte Sprüche, in denen Athene Pronaia ruhmvoll erwähnt wurde. Der Parömiograph, der an Iason von Pherai dachte (Coislin 180), darf auch nicht einfach des Irrthums bezichtigt werden, wie G. Wolff thut zu Porphyr. *de orac.* p. 71). Im Roscher'schen Lexikon I 2810 ist die Frage etwas einseitig behandelt. — Bemerkenswerth ist es, daß noch in den späten halbbarbarischen Versen bei Kaibel, Epigr. Gr. 1023 Apollon Ἀθηνᾶς ἀγάπημα heißt.

[22]) S. Paus. X 24, 4; 32, 7; Apoll. Rhod. B 711. Gerhard, Gr. Myth. § 232, 3.

[23]) Es ist wohl nur ein Versehen, wenn bei Weil hinter Παιάν V 4 ein Punkt gesetzt ist.

einen Seite der Giebelfelder des Haupttempels Leto, Apollo und Artemis mit den Musen, auf der andern δύσις τε Ἡλίου καὶ Διόνυσος καὶ γυναῖκες αἱ Θυιάδες dargestellt. Vgl. Welcker, Alte Denkmäler I 151 ff., wo diese Seite der delphischen Religion genauer beleuchtet wird[24]).

Ein ἅπαξ λεγόμενον scheint es zu sein, daß Artemis mit ihrer Meute Wächterdienste versieht (Vs 38); die gewöhnliche Anschauung sieht in der παρσένος κυναγός lediglich die Jagdgöttin (Soph. *El.* 563 Arist. *Lysistr.* 1269). In der That gilt in der ältern Legende Athene Pronaia als Wächterin; neben ihr stehn Autonoos und, *qui nomen ab re habet*, Phylakos (Herodot VIII 39. Paus. X 8, 7. 23, 2.

εὔπονος, das Gegenstück zu δύσπονος, war bisher durch keine sichern Beispiele belegt (Hermann zu Sophokles Oed. Col. 300). Auch hier scheint es mir dem Wortsinne nach nicht sonderlich zu passen; εὐτόνοις (statt εὐπόνοις) wäre wohl angemessener. Doch würde ich diese Schreibung nur empfehlen, wenn sie aus den Zügen des Steins herausgelesen werden könnte.

Das sechste Strophenpaar ist ganz im Stil der alten Hymnenepiloge gehalten; das abbrechende ἀλλά, der Anruf, die Bitte um Segen und Schutz, alles ist typisch. Vgl. Hom. Hymn. IV (Dem.) 491 ff. ἀλλ' ἄγ' Ἐλευσῖνος θυοέσσης δῆμον ἔχουσα... Δηοῖ ἄνασσα... πρόφρονες ἀντ' ᾠδῆς βίοτον θυμήρε' ὀπάζειν[25]). XIX 7 (Hephaest) ἀλλ' ἵληθ', Ἥφαιστε, δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ

---

[24]) Wenn Achaios den Apollo in der Omphale (Fr. 35 p. 755 Nck [2]) Φαναῖος nannte, so könnte der Name sehr wohl von den τριετέσιν φαναῖς des Gottes abgeleitet sein; Vermischung Apollinischer und Dionysischer Elemente liegt ganz in der Art dieser Dichtungen, vgl. Aeschyl. fr. 391. Euripid. fr. 477 N.[2] Aber nach Hesych führte Apollo den Beinamen in Chios: man wird ihn also zunächst vom Vorgebirge und Hafen der Insel Φάναι (Φαναία ἄκρα) und seinem Apollotempel (Strabo XIV 35 p. 645) abzuleiten haben. Der Hafen könnte nach den Leuchtfeuern benannt sein, deren moderner Name (*fanal fanale*, Fanal bei H. v. Kleist) eine hybride Bildung aus dem Griechischen ist. Freilich war gerade das Vorgebirge Φαναί hochberühmt ob seines köstlichen 'Meerweins'; wenn Virgil Georg. II 98 den edlen Stoff als *rex Phanaeus* bezeichnet, so ist damit ein Διόνυσος Φαναῖος so gut wie bezeugt. Vielleicht sind also doch auch hier die nächtlichen Φαναί des Bakchos im Spiele. Die anklingenden Satyr- und Maenadennamen (Φάνος u. Ä. CIG. 7459. 7461) sind wohl zweifellos so zu deuten. (Beiläufig: warum fehlt das Epitheton bei G. Wentzel, ἐπικλήσεις VII 45?).

[25]) Dies ist die von Goodwin hergestellte urkundliche Lesart.

ὄλβον[26]) Callim. Hymn. I 96. Orph. Hymn. VI 10 ἀλλά, μάκαρ . . . ., βαῖνε γεγηθὼς κτλ., ähnlich X 29. XVI 9. XIX 20. XXIII 7. XXV f. XLI. LIII. LVII f. usw.

Wenn sich die Doppelbitte des letzten Strophenpaares in den ἐπίλογοι der alten epischen Hymnen findet, so ist sie hier doch feiner gefaßt; sehr ausdrücklich wünschen die Sänger: ὄλβον ἐξ ὁ σ ί ω ν διδούς. Weil hat dafür auf die berühmte solonische Elegie (fr. 13, 7 p. 42 Bgk.[4]) verwiesen (vgl. Theogn. 145. 197 ff.). Aber die Lehre „unrecht Gut gedeihet nicht" gehört zum ältesten Bestande griechischer Spruchweisheit (Hesiod. Op. 318 χρήματα δ' οὐχ ἁρπακτά, θεόσδοτα πολλὸν ἀμείνω) und ist besonders von den attischen Rednern (Isocr. ad Demon. 38 p. 10. Lykurg. Stob. 94, 17 fr. 100 p. 370 Müll. οὐ τὸ πλουτεῖν καλόν, ἀλλὰ τὸ ἐ κ κ α λ ῶ ν πλουτεῖν) und Dramatikern (Euripid. Elektra 943 sq. ὁ δ' ὄ λ β ο ς ἄ δ ι κ ο ς . . . ἐξέπτατ' οἴκων, ähnlich Erechth. fr. 354. p. 466. 362, 11 sq. p. 470 N.[2]) um die Wette variirt worden. Dergleichen mag dem attikisirenden Dichter im Ohre geklungen haben, w e n n man überhaupt bei einem so trivialen Gedanken nach der Herkunft fragen soll.

VI 1 bezeichnet Weil Παρνασσοῦ γυάλων als *génitif local, poétique et rare.* Aber hängen die Worte nicht von εὐδρόσοισι Κασταλίας νασμοῖς ab? Solche partitive 'Localgenetive' sind doch gewöhnlich genug. Auf eine Parallele zu dieser Stelle bei Horaz III 4, 61 (*qui rore puro Castaliae lavit crinis solutos*) hat schon Weil hingewiesen. Kießling witterte in den Versen des Römers eine Reminiscenz an Alkaios, und Weil meint gleichfalls, daß beide Dichter *s'inspiraient d'un modèle commun*, denn Aristonoos sei *sans doute pas plus connu du temps d'Horace que du nôtre.*

Offenbar handelt sich's um ein nicht gar zu fern liegendes Motiv; auch die Übertragung von δρόσος-*ros* ist durchaus nicht ungewöhnlich; die Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnisse der Stellen wird man also unentschieden lassen müssen. Aber vielleicht ist unser Poet doch gar nicht der völlig unbekannte Dunkelmann gewesen, als den Weil ihn ansieht. Um darüber klar zu werden, müssen wir etwas weiter ausholen.

---

[26]) Die beiden Hymnen mit dem abbrechenden *ἀλλά* im Epilog sind attisch; in den übrigen Stücken findet sich das Wörtchen in dieser Verwendung nicht.

2. Sprache, Verstechnik, Mythos; Entstehungszeit.

Die Sprache des Gedichtes ist der leicht dorisch gefärbte Allerweltsdialekt des attischen Chorliedes und der spätern Lyrik, soweit sie sich an diese Vorbilder anschließt. In der ἐκλογὴ ὀνομάτων ist der Dichter offenbar ziemlich wählerisch; vor allem sind es seltene Ausdrücke, frei gebildete Composita, wodurch er den Eindruck feierlicher Pracht hervorzubringen sucht. Weil führt nicht weniger als sechs Worte an, *qui ne se retrouvent pas ailleurs.* Eins davon, εὔπονος (V. 6) scheint mir kritisch nicht unbedingt sicher; meine Vermuthung εὐτόνοις wird mir immer wahrscheinlicher. Ein zweites, εὐλίβανος, läßt sich in den orphischen Hymnen nachweisen (55, 17 p. 87 Ab. εὐλιβάνου Συρίης). Ebenso selten ist ἀνθοτρόφος, das die Lexika nur aus Hesych (s. ἀνθοβοσκόν) citieren, und das oben mit einem Beispiel belegte θεόκτητος. ἐξαβρύνω tritt zu den zahlreichen jüngern Bildungen, in denen die Präposition nur einen vollern Klang hervorrufen soll[27]). Die übrigen Composita, die Weil anführt — ἱερόκτιτος, θεσπιόμαντις, χλωρότομος — sind glückliche, nicht gerade fernliegende Analogiebildungen zu θεόκτιτος, κακόμαντις, ἀντίτομος εὔτομος νεότομος. Auffälliger ist das von Weil nicht erwähnte Adjektiv φρικώεις im Sinne von φρικώδης[28]); mir ist wenigstens kein Beispiel dafür zur Hand. Es stellt sich zu φρῖκος (Nicander ther. 778), wie κητώεις (= κητώδης) zu κῆτος (und nach manchen Alten εὐρώεις zu εὖρος). Auch die seltene Construction von ἐφέπω und Ähnliches ist hervorzuheben. So findet sich in den wenigen Versen des Ungewöhnlichen genug zusammen; besonders im Anfang hat der Dichter unverkennbar danach gesucht, um dem Liede ein τηλαυγὲς πρόσωπον zu geben, vgl. ἱερόκτιτον, θεσπιόμαντιν I 1. 3, θεοκτήτων, χλωρότομον, ἐποιχνεῖς (Anth. Pal. XII 131), φρικώεντος (II 1 ff. 5). Aber auch diese Besonderheiten halten sich streng in den Grenzen, innerhalb deren die spätattische Lyrik das überkommene Sprachgut zu bereichern und zu erweitern suchte.

---

27) Vgl. Fleckeisen's Jahrbb. 1883 p. 242. Rhein. Mus. XXXVI 310.

28) In religiöser Bedeutung ist φρικώδης besonders bei den spätern δεισιδαίμονες (Aristides, Plutarch, Orphica) nachweisbar, aber φρίσσω φρίκη findet sich so schon bei den attischen Tragikern und Prosaïkern.

Der Wortschatz gehört im Übrigen ganz jener poetischen κοινὴ an, für die Zeit und Ort zu bestimmen fast unmöglich ist. Am meisten wird man sich an den Stil der attischen Tragödie erinnert fühlen. Daß dem Dichter die prachtvolle Eröffnungsrede der Pythia aus den Eumeniden im Ohre klang, scheinen abgesehen von den unten zu besprechenden sachlichen Parallelen manche zusammenklingende sprachliche Einzelheiten zu beweisen, die freilich einzeln genommen nichts bedeuten (Aesch. Eumen. 1 ff. = Arist. 21 ff., Παρνησοῦ θ' ἕδρας = 22 εὐλιβάνους ἕδρας, 12 πέμπουσι = 19 ἔπεμψε, 21 Παλλάς.. Προναία = 25 Προναίαν, 22 f. Νύμφας — Κωρυκὶς πέτρα κοιλή — Βρόμιος — Ποσειδῶνος κράτος = 34 ff.; 28 ὕψιστον Δία = 7 Ζηνὸς ὑψίστου, ein Beiwort das freilich auch Pindar, Sophokles und Spätern geläufig ist). Besonders in den jüngern Tragödien findet sich manches Verwandte. αὐδή vom Ton der Instrumente (V. 7 f.) ist euripideïsch (Hel. 1346, vgl. Rhes. 144. 989, wohl in Anlehnung an das homerische Bild von der Bogensehne Od. φ 411). Das Wort ἄδυτον läßt sich auffälliger Weise bei Aeschylos und Sophokles nicht nachweisen, wohl aber bei Euripides; ebenso finden sich Adiektivbildungen von φρίκη φρῖκος nur bei Euripides und Späteren. Zu εὐδρόσοισι — νασμοῖς V. 42 vgl. Euripid. Iph. Aul. 1517 εὐδρόσους γῆς τόπους (Philoxen. fr. 4 p. 608 Bgk.[4] εὔδροσον... μετανιπτρίδα), und Euripid. Hippol. 226 f. τί δὲ κρηναίων νασμῶν ἔρασαι; πάρα γὰρ δροσερὰ ... κλιτύς (vgl. 653); beide Worte scheinen erst durch das attische Drama recht in Kurs gekommen zu sein. Zu τριετέσιν φαναῖς (37) ist oben Eurip. Ion. 55 ἐν φάναις τε Βακχίου verglichen; dasselbe seltne Wort (häufiger φανός) steht in derselben technischen Bedeutung in einer andern dramatischen Dichtung aus jungattischer Zeit, im Rhesos 943 μυστηρίων τε τῶν ἀπορρήτων φανὰς ἔδειξεν Ὀρφεύς; auch hier wird die klassische attische Dichtersprache die Quelle sein. Das pluralische τόποι (40) ist bei allen Tragikern gleich häufig. Gleich der Anfang ναίων Δελφίδ' ἀμφὶ πέτραν.. θεσπιόμαντιν ἕδραν stimmt in zwei Gliedern zu Sophokles Oed. Tyr. 962 τίς ὅντιν' ἁ θεσπιέπεια Δελφὶς εἶπε πέτρα (Eurip. Ion. 550 Πυθία πέτρα). Manche Anklänge der Art mögen auf Rechnung gemeinsamer Quellen, wie der Hymnen des Alkaios und Anakreon, kommen, die uns zum größten Theil verschüttet sind; im Ganzen aber wird der Eindruck, daß der Dichter

mit der conventionellen Kunstsprache der jüngern Attiker hantiert, nicht trügen.

Auf der andern Seite sind sprachliche Einzelheiten, die uns erheblich tiefer herunter zu gehen zwängen, kaum nachzuweisen. Das Wort εὐλίβανος belegen die Lexika nur aus den Orphicis (Hymn. 55, 17), τριετής (37) im Sinne von 'alle drei Jahre stattfindend' desgleichen (52, 5), und ὑπείροχος (18) als Götterepitheton vermag ich gleichfalls in keiner andern Quelle nachzuweisen (Orph. εὐχή v. 12)[29]. Aber chronologische Schlüsse wird man daraus um soweniger ziehn dürfen, als diese hieratischen Kunstausdrücke in den Orphica selbst zeitlich kaum bestimmt fixirbar sind, sondern recht wohl aus alter Poësie übernommen sein können.

Syntaktisch bemerkenswerth ist die Thatsache, daß Aristonoos den Artikel nahezu vollständig vermieden hat; es findet sich nur éin, kritisch obendrein unsicheres Beispiel, das nachgestellte τ[ᾶν] mit dem Adverb τότε. Das ist bekanntlich eine Eigenthümlichkeit der höheren Lyrik, die man bei den Tragikern, 'besonders in der lyrischen Sprache der Chöre' gleichfalls beobachtet hat (Bernhardy, *wissenschaftl. Syntax* 313, Dindorf, lex. Sophocl. 323). In den Fragmenten des Dithyrambikers Telestes (PLGr. III p. 127 ff. Bgk⁴)[30], ist ein Artikel überhaupt nicht nachweisbar, bei andern Dichtern dieses Kreises wird er wenigstens äußerst spärlich gebraucht; man vergleiche beispielsweise die unten angeführten Stücke im Dithyrambenstil.

Der Periodenbau unsers Hymnus ist ungemein einförmig und überladen. Nur die fünfte Doppelstrophe hat zwei selbständige Verba finita, eins im ersten, eins im vorletzten Kolon. In den beiden ersten Strophen hängen sich eine Unzahl von Attributen an den Vocativ; in allen andern Strophenpaaren steht je ein einziges Hauptverbum, das durch mehrere schwer belastete Participien (II 2. III 1. 5. IV 3. 6. VI 3. 5. 6. f.), Objecte und

---

[29]) Auch nicht mit Hülfe der bei allen Mängeln nützlichen *Epitheta deorum* von Bruchmann, dessen Sammlungen freilich der Sichtung und Ergänzung sehr bedürfen. G. Wentzel's ἐπικλήσεις sollten trotz ihrer unpraktischen Anlage mehr benutzt werden, als geschieht; sind sie doch der erste Versuch, die gelehrte Ueberlieferung auf diesem Gebiete aufzuarbeiten.

[30]) Dem Umfang nach entspricht, was wir von Telestes besitzen (125 Wörter), etwa diesem Päan, wo ja der Refrain in Abzug kommt.

Nebenbestimmungen geradezu erdrückt wird. Nicht weniger als zehn Participien[31]) und achtzehn zusammengesetzte Beiwörter (davon sieben mit εὐ-!)[32]) häufen sich in dem kurzen Gedichte. Ein einziger Satz füllt durchweg ein ganzes Strophenpaar. Derartiges mag zu allen Zeiten möglich gewesen sein; vor allem charakteristisch ist es für den ὄγκος des Dithyrambos und der verwandten Lieder im attischen Drama. Man lese die erste Strophe des Jakchoslieds in den Aristophanischen Fröschen:

Ἴακχ' ὦ πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων
Ἴακχ' ὦ Ἴακχε,
ἐλθὲ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων
ὁσίους ἐς θιασώτας,
πολύκαρπον μὲν τινάσσων
περὶ κρατὶ σῷ βρύοντα
στέφανον μύρτων κτλ. —

ein Hauptverbum und eine Unzahl von Participien und Nebenbestimmungen. Auch in dem leichter stilisirten zweiten Jakchosliede (V. 399 ff. 447 ff.) pflegt ein breit gebauter Satz die Strophe zu füllen. Die Gebethymnen in den Aristophanischen Parabasen — offenbar treue Nachbildungen der uns verlorenen attischen Kultlyrik — zeigen meist ganz dieselben Eigenthümlichkeiten. Aristoph. Ritter 551 ff.:

550 ἵππι' ἄναξ Πόσειδον, ᾧ
χαλκοκρότων ἵππων κτύπος
καὶ χρεμετισμὸς ανδάνει
καὶ κυανέμβολοι θοαὶ
555 μισθοφόροι τριήρεις . . .
δεῦρ' ἔλθ' ἐς χορὸν ὦ χρυσοτρίαιν' ὦ
δελφίνων μεδέων, Σουνιάρατε,
ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου κτλ.

Ebenso bilden, um ein Beispiel aus anderer Sphäre herauszugreifen, die feierlichen ersten Strophen der Äschyleïschen Perser (V. 65 ff.), je einen Satz mit einem Subjekt und einem Hauptverbum, wovon alle andern Bestimmungen abhängig sind. In

---

[31]) 7 Part. praes. (3. 11. 27. 30. 43. 46. 47), 3 Part. Aor. (17. 21. 45).
[32]) Vgl. den Index unter εὐ-.

unserm Päan wird freilich der Stil solcher σχοινοτένεϊ ἀοιδά, den zuletzt Gildersleeve feinsinnig charakterisirt hat[33]), zu einer monotonen, schwerfälligen Manier.

Die prosodische Behandlung des Sprachstoffes ist durchaus korrekt. Für uns kommt besonders die Geltung der Lautgruppe Muta cum liquida in Betracht, die einige Mal als Länge (3 f. ἕ-δραν, 9 sogar ἀπὸ τριπόδων), überwiegend aber als Kürze behandelt zu sein scheint (I 2 ἀμφὶ πέτραν 21. ἀνθοτρόφον 23. 43), etwa wie bei den attischen Tragikern. Die Formen ἀθανάτοις und ὑπειρόχου (27. 18) zeigen epische Dehnungen, wie sie auch die Lyriker und Tragiker festgehalten haben.

Die hervorstechendsten metrischen Eigenthümlichkeiten der Dichtung hat schon Weil kurz gekennzeichnet. In den Schluß-Pherekrateus verwebt sich ständig der Heilruf ἰὴ ἰὲ Παιάν und ὦ ἰὲ Παιάν. In derselben Weise scheint der oben (S. 7) herangezogene Päan des Timotheus gegliedert gewesen zu sein, und ähnlich, wenn auch weniger einförmig, setzt der Hymenaeusruf in Catulls römischem Hochzeitsliede (61) meist im letzten Glykoneus der Strophen ein. Auch in dem Asklepios-Paian des „Makedon" (PLGr. III 676, s. oben S. 7) dienen die Formeln ἰὴ (ἰὲ) ὦ ἰὲ Π. als abschliessende Ephymnien der einzelnen Kola, während sie bei Isyll den Anfang der Haupttheile markiren[34]).

Aristonoos läßt die beiden Formen des Refrains, ἰὴ ἰὲ Παιάν und ὦ ἰὲ Παιάν, streng regelmäßig abwechseln. Dadurch werden, wie schon Weil beobachtet hat, die Strophen paarweise zu einer zweigliedrigen Gruppe zusammengefaßt, die dem Satzbau und Inhalte nach eine geschlossene Einheit darstellt; man kann die Weil'schen Abschnitte geradezu durch bestimmte Stichworte kennzeichnen: I. Anruf, II. Apollo als Orakelspender, III. Besitzergreifung von Delphi, IV. Preis der Athene Pronaia als der Geleiterin des Apoll, V. Verhältniss der andern Landes-

---

[33]) Vgl. seinen Aufsatz im American Journal of Philology IX 145 ff. und Philol. XLVIII 198 f., wo ich die von Ludwich beanstandete Häufung von Participien in dem attischen Dionysoshymnus unter den gleichen Gesichtspunkt gestellt habe. Dem Procentsatz nach gehört unser Päan in die vorderste Reihe.

[34]) Das ursprüngliche und gewöhnliche ist offenbar die Verwendung des Rufes als Ephymnion, als Refrain. Vgl. auch Apollon. B 713 τόδε καλὸν ἐφύμνιον, Aeschyl. Perser. 396 (393) παιᾶν' ἐφύμνουν . . . Ἕλληνες.

gottheiten zu Apollo, VI. Abschiedswort und Schlußgebet. Die Combination von zwei glykoneïschen Strophen ist bekanntlich nicht ohne Vorgang; so hat Anakreon (Fr. 1 f.) dreigliedrige und fünfgliedrige Gruppen zu einer höhern Einheit verbunden, die man am besten mit dem antiken Ausdruck Perikope bezeichnen wird [35]; deutliche Spuren der gleichen Gliederung werden wir unten bei einem Hymnus mit Instrumentalnoten beobachten. Auch musikalisch werden die Perikopen in sich eine Einheit gebildet haben; es ist sehr zu bedauern, daß gerade bei diesem weitaus am besten erhaltenen Stücke das μέλος nicht überliefert ist.

Das Ende der Strophen wird durch die Katalexe, d. h. durch das Eintreten des sogen. Pherekrateus [36] für den Glykoneus, eindringlich genug hervorgehoben; da als letzte Silbe regelmäßig das geschlossene -αν auftritt, können sich die übrigen Kennzeichen des Schlusses nicht geltend machen. Innerhalb der Strophe wird, mit einer Ausnahme (III 2), Syllaba anceps und Hiatus nicht zugelassen, und wiederholt wird ein einheitliches Wort durch das Ende eines Kolons durchschnitten; die Strophe ist unverkennbar als Einheit empfunden, wie bei den Dramatikern und bei Catull (Christ, Metrik 612, Rossbach, Specielle Metrik 571 f.). Doch ist es sehr bemerkenswerth, daß das Uebergreifen der Wörter nur zwischen dem ersten und zweiten, sowie dem dritten und vierten Kolon vorkommt (1‿2: II 1. III 3. IV 3; 3‿4: I 3. II 3. IV 1. V 3. VI 3, nach Weil'scher Zählung), und daß umgekehrt der einzige innerhalb einer Strophe nachweisbare Hiatus (III 2) zwischen das zweite und dritte Kolon fällt. Danach scheint mir der Dichter auch die Kola paarweis zusammengekoppelt und am Schluß des zweiten eine Fermate angesetzt zu haben. Wortbrechungen zwischen den Kola kommen auffälliger Weise just in den geraden Strophen (Kolon 5—8 Weil, Str. II, IV, VI, VIII, X, XII) nicht vor. Das könnte recht wohl seinen guten Grund in der musikalischen Unterlage des zweiten Theils haben, etwa in einer größern Selbständigkeit der einzelnen melodischen Phrasen.

---

35) Commentat. Ribbeck, p. 22.

36) Daß der Name Pherekrateus eigentlich auf einem Missverständnisse beruht, meine ich im Rhein. Mus. XLIII 202 gezeigt zu haben.

Der Glykoneus zeigt sehr verschiedene Formen, die hier tabellarisch zusammen gestellt werden mögen:

I	1.	– ⏑	– ⏑⏑ – ⏑ –	1. 9. 23. 30. 46. (Vgl. 4. 12. 20. 28. 36. 44.)
	2.	– ⏑	– ⏑ – ⏑⏑ –	42.
II	3.	⏑ –	– ⏑⏑ – ⏑ –	3. 19. 22. 25. 27. 39. (Vgl. 24. 40.)
	4.	⏑ –	– ⏑ – ⏑⏑ –	34. ?
	5.	⏑ –	⏑ – – ⏑⏑ –	29.
	6.	⏑ –	– – – ⏑⏑ –	5. 26. (34. ?)
III	7.	⏑⏑⏑	– ⏑ – ⏑⏑ –	37.
IV	8.	– –	– ⏑⏑ – ⏑ –	6. 10. 11. 14. 17. 18. 35. 38. 43. (Vgl. 8. 16. 32. 48.)
	9.	– –	– ⏑⏑ – ⏑ –	2. 13. 21. 33.
	10.	– –	– – – ⏑⏑ –	7. 15. 31. 41.

Der zweite Glykoneus wird entschieden, wie bei Anakreon und den Dramatikern, vor dem dritten bevorzugt; der erste kommt nicht vor. Die zahme trochäische Form des Auftakts erscheint seltner, als die iambische (⏑́ –) und spondeische; für den Ditrochäus als Eingang ist nur ein Beispiel da (Nr. 2). Interessant ist die zwiefach anaklastische Bildung mit beginnendem Diiambus (Nr. 5 ⏑̇ – ⏑̇ – –̇ ⏑⏑ –); Gottfried Hermann hat sie bekanntlich — mit Unrecht — beanstandet und die widerstrebenden Beispiele bei den Tragikern durch Conjectur beseitigt (Element. p. 537 ff. u. ö.). Die Auflösung der Länge ist nicht verpönt (Nr. 7). Soviel ist sicher: auch in seiner metrisch-rhythmischen Kunst ist der Dichter abhängig von dem freien Logaödenstil der attischen Dramatiker, wie ihn zuletzt A. Rossbach (Spec. Metrik 699 ff.) am übersichtlichsten geschildert hat.

Die von Aristonoos verwertheten religiösen Anschauungen und Legenden halten sich im Ganzen an den wohl etwa im sechsten Jahrhundert durchgebildeten Kanon der delphischen Lehre. Einiges Gewicht möchte ich darauf legen, daß die jüngern Wundergeschichten, welche die Vernichtung der Gallierhorden ins Leben rief, keine Spur in dem Gedichte hinterlassen haben, obgleich die Erwähnung der Artemis und ihrer das Land bewachenden Meute eine passende Gelegenheit dafür darbot.

In der Hellenistenzeit lieferten sie, wie wir unten sehen werden, für die delphischen Hymnen ein stehendes Motiv. Einige kleine Besonderheiten, die oben im Einzelnen nachgewiesen wurden, sind vielleicht unter denselben Gesichtspunkt zu stellen, wie Sprache und Verstechnik. Die Rede der Pythias im Anfang der Eumeniden giebt auch für den Inhalt des Gedichtes ein lehrreiches Vergleichsobjekt; die Hauptstellen mögen hierher gesetzt werden:

1	πρῶτον μὲν εὐχῇ τῇδε πρεσβεύω θεῶν	= Ariston.
	τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν· ἐκ δὲ τῆς Θέμιν	21 ff.
4	. . . ἐν δὲ τῷ τρίτῳ	
	λάχει, θελούσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός . . .	21
7	Φοίβη· δίδωσι δ' ἣ γενέθλιον δόσιν	
	Φοίβῳ . . .	
	λιπὼν δὲ λίμνην Δηλίαν τε χοιράδα	
10	κέλσας ἐπ' ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος	
	ἐς τήνδε γαῖαν ἦλθε Παρνησοῦ θ' ἕδρας.	
	πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα	19
	κελευθοποιοὶ παῖδες Ἡφαίστου . . .	
15	μολόντα δ' αὐτὸν κάρτα τιμαλφεῖ λεώς	
	Δελφός τε χώρας τῆσδε πρυμνήτης ἄναξ.	
17	τέχνης δέ νιν Ζεὺς ἔνθεον κτίσας φρένα	18
	ἵζει τέταρτον τόνδε μάντιν ἐν θρόνοις . . .	
20	τούτους ἐν εὐχαῖς φροιμιάζομαι θεούς·	
	Παλλὰς Προναία δ' ἐν λόγοις πρεσβεύεται,	25
	σέβω δὲ Νύμφας, ἔνθα Κωρυκὶς πέτρα . . .	34
	κοίλη, φίλορνις, δαιμόνων ἀναστροφή,	
	Βρόμιος δ' ἔχει τὸν χῶρον . . .	37
27	Πλείστου τε πηγὰς καὶ Ποσειδῶνος κράτος	33
	καλοῦσα καὶ τέλειον ὕψιστον Δία.	7.

Die beiden ersten auch sonst viel genannten Vorgängerinnen des Apollo zu Delphi sind beibehalten, die dritte, Phoibe, die in Delphi kein volles Heimathsrecht hat, ist ausgemerzt. Die Delpher mit ihrem König Delphos sind ebenso verschwunden, wie die Athener; die naive Vermischung von Göttlichem und Menschlichem, die dem Äschyleïschen Denken noch nicht zuwider lief, war unmöglich geworden. Für die Athener tritt ihre Göttin, die bei Äschylus später genannte Athene Προναία, als Geleiterin

(πέμπουσι–ἔπεμψε) ein. Das eigentliche Gebet der Pythia spiegelt sich fast vollständig im fünften Strophenpaare wieder[37]). Daß auch das oben S. 16 besprochene mythologische ἅπαξ εἰρημένον — Artemis mit ihrer Meute als Wächter der τόποι — Vorgang in attischer Dichtung hatte, ist wahrscheinlich genug; zu einem ähnlichen Dienste muß die Göttin ihre κυνίσκας bemühen in der Euripidesparodie bei Aristophanes Frösche 1360. Athene hatte sich im delphischen Götterkreise schon früh einen vornehmen Platz erobert (oben S. 13): bei Aristonoos hat sie im dritten und vierten Abschnitt vor allen andern Göttern den Vortritt, wie bei Äschylus, und wird wärmer gefeiert als Apollo selbst. Hier sprechen sich unverkennbar attische Sympathien aus; es ist sicher kein Zufall, daß der Päan unter den Trümmern des athenischen Schatzhauses gefunden wurde (Weil S. 568).

So ist der Päan des Korinthiers im Grunde doch attisch nach Sprache und Verstechnik, nach Inhalt und Tendenz.

* * *

Weil hält das Gedicht für hellenistisch. „*L'auteur de cette composition élégante est de ceux auxquels on peut appliquer le mot*: '*Quamvis ingenio non valet, arte valet*'. *Ceci soit dit sans manquer de respect à Callimaque; si nous rangeons les deux poètes dans la même classe, nous n'entendons nullement les mettre sur le même rang*". Von der 'Eleganz' des Stückes kann ich nicht gar zu hoch denken; insbesondre scheint mir sein Satz- und Periodenbau dies Prädikat keineswegs zu verdienen, und der Ausdruck leidet entschieden unter einer gewissen Überladenheit und Einförmigkeit (sieben Composita mit εὐ-, βουλαῖς, ἕδρα u. Ä. wiederholt gebraucht, s. d. Index). Weil ist bei seinem Ansatz wohl lediglich durch die Schätzung der Epigraphiker bestimmt worden, nach denen die Schrift *remonte à l'un des trois derniers siècles avant l'ère chrétienne*. Auch wenn ein Facsimile beigegeben wäre, würde ich mich nicht für befugt halten, auf diesem Boden selbständig vorzugehn. Aber auf eine offenkundige litterarhistorische Thatsache möchte ich hinweisen, die

---

37) Bemerkenswerth ist es, daß auch Aristonoos von Beziehungen des Poseidon zum Orakel nichts weiß. Die betreffenden Notizen des Ps. Musaios (Paus. X 5) stehen bis jetzt ganz vereinzelt; denn A. Mommsen (Delphika 2) hat aus dem phrasenhaften λέγουσιν und φασίν des Sophisten entschieden verkehrte Schlüsse gezogen.

Weil entgangen zu sein scheint. Plutarch Lys. 18 erzählt nach Duris (FHG. II p. 484), in welch überschwenglicher Weise die Griechen nach der Schlacht bei Aigospotamoi dem Herrn der Situation, Lysander, gehuldigt hätten: πρῶτον (—τῳ?) μὲν γάρ, ὡς ἱστορεῖ Δοῦρις, Ἑλλήνων ἐκείνῳ καὶ βωμοὺς αἱ πόλεις ἀνέστησαν ὡς θεῷ καὶ θυσίας ἔθυσαν, εἰς δὲ πρῶτον παιᾶνες ᾔσθησαν, ὧν ἑνὸς ἀρχὴν ἀπομνημονεύουσι τοιάνδε (PLGr. III p. 673 Bgk.):

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν ὦ
ἰὴ Παιάν.

... τῶν δὲ ποιητῶν Χοιρίλον μὲν ἀεὶ περὶ αὑτὸν εἶχεν ὡς κοσμήσοντα τὰς πράξεις διὰ ποιητικῆς. — ἐπεὶ μέντοι ὁ κιθαρῳδὸς Ἀριστόνους ἑξάκις Πύθια νενικηκὼς ἐπηγγέλλετο τῷ Λυσάνδρῳ φιλοφρονούμενος, ἂν νικήσῃ πάλιν Λυσάνδρου κηρύξειν ἑαυτόν, ʿἢ δοῦλον' εἶπεν.

Ἀριστόνους ist identisch mit Ἀριστόνοος; ferner ist Plutarchs Aristonus Pythionike, wie unser Poet. Als κόλαξ des Lysander wird er auch Loblieder auf ihn gedichtet haben; man könnte vermuthen, daß der angeführte Lysander-Päan selbst von ihm geschaffen sei. Sicher stammt er ja aus seiner Zeit. Vergleicht man nun den Delphischen Päan mit jenem aus der Zeit des Lysander, so fällt eine entschiedene Familienähnlichkeit auf; die Verse sind zwar keine Glykoneen, sondern ʿdorische Kurzzeilen', aber die Zahl und der Charakter der Kola, ihre enge Verbindung, die ganze, durchsichtige Anlage der Strophe mit dem eingewobenen Schlußrefrain ist genau entsprechend. Hier greift so viel in einander, daß starke epigraphische oder geschichtliche Gegengründe dazwischen treten müßten, um die beiden Doppelgänger zu trennen [38]). Uebrigens würden auch die oben hervorgehobenen Unarten des Stils gut in eine Periode passen, wo der jüngere Dithyrambus sein Unwesen trieb. Die Ueberladung mit Beiwörtern und der Massenverbrauch von Participien [39]) ist für sie

[38]) Kurz angedeutet habe ich diese Annahme schon bei Pauly-Wissowa I s. Aristonoos und im Centralblatt 1894, 24, Sp. 889.

[39]) Vgl. Philol. XLVIII 198 f. Gildersleeve in dem oben S. 4 angeführten Aufsatze *Amer. Journ.* IX 145, der hierin mit Recht eine Eigenthümlichkeit des Dithyrambenstils erkennt.

ja charakteristisch. Als Gegenprobe kann wohl die oben hervorgehobene Thatsache gelten, daß auf die Galliereinfälle nirgends hingedeutet wird. Ein solches Argumentum ex silentio ist freilich kein selbständiger Beweis; aber als untergeordnetes stützendes Glied mag man es sich gefallen lassen.

In einem Excerpt aus Hermippos (Athen. XV 696 E) in dem jener Lysander-Päan und eine verwandte Dichtung auf Krateros erwähnt wird (ᾄδεται δὲ καὶ οὗτος ἐν Δελφοῖς λυρίζοντός γέ τινος παιδός), heißt es: καὶ ὁ εἰς Ἀγήμονα τὸν Κορίνθιον, Ἀλκυόνης πατέρα, ὃν ᾄδουσιν Κορίνθιοι, ἔχει τὸ παιανικὸν ἐπίφθεγμα, παρέθετο δ' αὐτὸν Πολέμων ὁ περιηγητὴς ἐν τῇ πρὸς Ἀράνθιον ἐπιστολῇ. Ein Päan, der sich auf einen entschieden in menschlischer Sphäre stehenden Sagenhelden bezieht, wird schwerlich früher entstanden sein, als die zahlreichen verwandten Stücke bei Hermipp, d. h. nicht vor dem Ende des peloponnesischen Krieges. Unser Päandichter ist ein Korinthier, seine Lebenszeit fällt nach demselben terminus post quem; wer weiß, ob er nicht auch bei jenem korinthischen Heroen-Päan Anspruch auf Vaterschaft hatte!

II.

Die Hymnen mit Musiknoten.

Außer dem Päan des Aristonoos bespricht Weil einige an derselben Stelle entdeckten Apollohymnen, die dadurch eine ganz hervorragende Bedeutung gewinnen, daß, wie auf dem Grabmal des Seikilos[40], über den Worten die Weise in Notenschrift beigefügt ist. Leider sind diese Steine in vier (oder drei) größere Blöcke und zahlreiche kleinere Bruchstücke zersprengt. Die Lesung und Herstellung ist von Mitgliedern der französischen Schule unter Leitung Homolles angebahnt und von Weil und Reinach im Wesentlichen abgeschlossen, ohne dass ein völlig zusammenhängender Text gewonnen wäre. Ihre Ergebnisse sollen hier skizzirt und auf einigen Punkten ergänzt werden.

1. Der attische Hymnus in Kretikern mit Vocalnoten (II).

Das erste und bedeutendste Stück, in rein kretischen Versen, hat einen Athener zum Verfasser, denn sicher richtig ergänzte man die Ueberschrift ΗΝΑΙΟΣ auf fr. A zu Ἀθηναῖος; die Zusammengehörigkeit der beiden großen Blöcke, aus denen es Weil reconstruirt hat, scheint zweifellos. Das drittgrößte Fragment, im gleichem Maaß, unterscheidet sich vor Allem durch ein anderes Notensystem und wird wohl einer selbständigen Dichtung angehören. Von einem dritten Gedichte sind leider nur eine

---

40) S. Philol. LII 160.

Anzahl kleiner Stücke erhalten, die sich vor Allem durch das von Weil glücklich erkannte glykoneïsche Maaß abheben.

Ich gebe eine hie und da nachgebesserte Umschrift der Steine, die ich mir vor dem Erscheinen des Weil'schen Aufsatzes nach den Photographieen angefertigt hatte; sie wird, da bei Weil die Noten, bei Reinach der Text nicht zeilengetreu im Druck wiedergegeben ist, beim Einarbeiten in die schwebenden Fragen auch Andern wenigstens ein bequemes Orientirungsmittel sein.

II. Block A.

1 ΗΝΑΙΟΣ

⊙ Γ ⅄ ℧ ⅄ Ι
2 ΣΕΙΚΑΥΤΟΝΠΑΙΔΑΜΕΓΑΛΟΥ

Ι ⊙ Γ ℧ ⅄ ℧ ⅄ Γ ℧
3 ΡΑΚΡΟΝΙΦΗΤΟΝΔΕΠΑΓΟΝΑΑΜ

⅄ ℧ Λ(⅄) Γ ℧ Γ
4 ΠΑΣΙΘΝΑΤΟΙΟΙΣΠΡΟΦΑΙΝΕΙ

Μ Υ Μ Ι Μ Ι ⊙ Γ ⊙
5 ΙΠΟΔΑΜΑΝΤΕΙΕΙΟΝΩΣΕΙΕΙ

⅄ Γ ℧ ⅄ ℧ Φ ℧
6 ΟΥΟΥΡΕΙΕΙΔΡΑΚΩΝΟΤΕΤΕ

Ι ⊙ Γ ⅄ ℧
7 ΡΗΗΣΑΣΑΙΟΛΟΝΕΛΙΚΤΑΝ

Ι ⊙ Μ Ι⊙ Γ ⅄
8 ΣΥΥΡΙΓΜΑΘΙΙΕΙΣΑΘΩΠΕ

℧ ⅄ * ⅄ ℧
9 ΔΕΓΑΛΑΤΑΑΝΑΡΗΣ

Ι ⊙ Γ Φ
10 ΝΕΠΕΡΑΑΣΑΣΕΠΤΟ

℧ ⅄ Γ
11 ΣΑΛΛΙΩΓΕΕΝΝΑΝ

℧ ⅄
12 ΝΘΑΛΟΣΦΙΛΟΝ

⅄ Γ ℧
13 ΕΔΑΑΜΟΙΟΛΟ

⅄ ℧
14 ΡΩΝΕΦΟΡ

*
15 ΤΕΟΝΚΝ

℧
16 ΕΝΑΙΚ

17 ΝΘΗ

Fr. 2.

Υ
ΓΕ
ΡΑΤ
℧
ΟΣΤ

Fr. 3.

ΑΤ
℧ Γ
ΕΙΝΑΟ
℧ Φ
ΕΝ

Fr. 1.

ΔΕΓΕΓΑ
Υ Κ
ΙΑΝ Θ Ω Ω Ν

II. Block B.

1 ΙΣΤΟΝΘΕΟΝΟΣ

Ι Μ Υ Μ

2 ΝΑΒΑΘΥΔΕΝΔΡΟΝΑΙΛΑ

Θ Ι Μ Ι Μ Υ Μ

3 Ε--ΒΡΟΜΟΥΟΥΘΥΓΑΤΡΕΣΕΥΩΛ

Θ Θ Ι Μ Ι Μ Υ Μ Υ

4 ΜΟΛΕΤΕΣΥΝΟΜΑΙΜΟΝΙΝΑΦΟΙΟΙΒΟΝΩΙΔΑΕΙ

Μ F Φ Υ F Θ Ʊ ⅄ Ʊ

5 ΣΙΜΕΛΨΗΤΕΧΡΥΣΕΟΚΟΜΑΝΟΣΑΝΑΔΙΚΟΡΥΝ

Θ Ʊ Θ Μ Θ Ι Μ Υ

6 ΑΠΑΡΝΑΣΣΙΔΟΣΤΑΑΣΔΕΠΕΤΕΡΑΣΕΔΡΑΝΑΜ-

Υ Μ Υ Μ Ι Θ Ι Θ Γ Ʊ ⅄ Γ

7 ΤΑΚΛΥΤΑΙΕΙΣΔΕΕΛΦΙΣΙΙΝΚΑΣΤΑΛΙΔΟΣ

Ʊ ⅄ Ʊ Θ Γ Λ Μ

8 ΕΟΥΥΔΡΟΥΝΑΜΑΤΕΠΙΝΙΣΕΤΑΙΔΕΛΦΟΝΑΝΑ

Υ Μ Ι Θ Ι Μ Φ

9 --ΩΩΝΑΜΑΛΝΤΕΙΕΙΟΝΕΦΕΠΩΝΠΑΓΟΝ

Γ Ʊ ⅄ Ʊ

10 ΚΛΥΤΑΜΕΓΑΛΟΠΟΛΙΣΑΘΘΙΣΕΥΧΑΙΕ

Κ Λ Μ Ο Κ Λ Κ Γ Ʊ ⅄ Ʊ

11 -ΙΦΕΡΟΠΛΟΙΟΝΑΙΟΥΣΑΤΡΙΤΩΩΝΙΔΟΣΔΑ

Θ Γ Μ Γ Β Γ Λ Κ Γ Ο Μ Γ

12 ΔΟΝΑΘΡΑΥΣΤΟΝΑΓΙΟΙΣΔΕΒΩΜΟΙΟΙΣΙΝΑ

Κ Μ Λ Κ Λ Μ Λ Μ Ο Κ

13 ΑΙΣΤΟΣΑΙΕΙΘΕΝΕΩΝΜΗΡΑΤΑΟΥΡΩΝΟΜΟΥ

Λ Γ Μ Ʊ Θ Ι Θ Γ Θ Υ Ο Μ Λ Μ

14 ΟΥΔΕΝΙΝΑΡΑΨΑΤΜΟΣΕΣΥΛΟΜΠΟΝΑΝΑΚΙΔΝ

Ο ΥΟ Μ Λ Μ Λ Κ Λ Μ

15 ΤΑΙΛΙΓΥΔΕΛΩΤΟΟΣΒΡΕΜΩΝΑΕΙΟΛΟΙΟΙΣ

Μ Υ Ο Μ Λ Μ Γ Λ Κ Γ Μ

16 ΛΕΣΙΝΩΙΔΑΑΝΚΡΕΚΕΙΧΡΥΣΕΑΔΑΔΥΘΡΟΥ

Κ Λ Μ Ο Υ ΟΜ Λ Μ Ο Φ Ʊ

17 ΘΑΡΙΣΥΜΝΟΙΣΙΝΑΝΑΜΕΛΠΕΤΑΙΟΔΕ

⅄ Γ Ʊ Θ Γ ⅄ Ʊ

18 ΩΙΩΝΤΡΟΠΑΣΕΣΜΟΣΑΘΘΙΔΑΛΑΧ

Block B ist im Ganzen trefflich erhalten; von Z. 2 an läßt sich ein lückenlos zusammenhängender, auch in den Einzelheiten des Wortlautes gesicherter Text gewinnen.

Weniger günstig ist unsre Lage bei Block A.

Wie auf einem *carmen figuratum* verjüngt sich der erhaltene Text immer mehr, so daß von Z. 4 an geradezu die Gestalt eines πτερύγιον entsteht. Mit jeder Zeile wird die Aufgabe, den Zusammenhang herzustellen, schwieriger, und schließlich kann von einer Lösung überhaupt nicht mehr die Rede sein, wenn sich nicht neue urkundliche Anhaltspunkte gewinnen lassen.

Ob mir das durch Einstellung der kleinen Fragmente 2. 3. 1 gelungen ist, mögen Andere entscheiden, vor Allem die französischen Fachgenossen, die mit den Steinen selbst arbeiten können. Die Ergänzungen, die ich zum großen Theil unabhängig von Weil gefunden hatte, beanspruchen nur, den Sinn annähernd wiederherzustellen. Von einer Erschließung des Wortlautes kann von Z. 4 an keine Rede sein; denn da Vocale und Vocalgruppen des μέλος wegen wiederholt werden können und die Zeilen nicht immer gefüllt sind (S. Block B 5. 7. 9. 12), läßt sich nicht einmal der Umfang der zu ergänzenden Zeichen genau berechnen.

Ich schicke, ohne viel Verstecken zu spielen, meinen Text (mit einer Umschrift der Noten) gleich voran[41]). Die lediglich paradigmatischen Ergänzungen sind, um jedes Mißverständniß zu verhüten, in diesen und den folgenden Bruchstücken, liegend gedruckt[41a]).

---

[41]) Ich bemerke gleich hier, daß jede moderne Bezeichnung antiker Noten, sobald sie sich nicht von den unten zu besprechenden formellen Analogieen des Notenschriftsystems leiten läßt, auf einem mehr oder weniger willkürlichen Ansatz beruht, da wir den alten Kammerton nicht kennen und der Umfang der Singstimmen eine dehnbare Größe ist. Am korrektesten wäre es, nur die Intervalle anzugeben, etwa mit Ziffern, wie es im elementaren Gesangunterricht geschieht.

[41a]) Es ist mir schwer verständlich, weshalb man in meinem Herondas die Aufnahme derartiger Ergänzungen zwischen Klammern beanstandet hat. Ich kann nicht einsehen, daß es gerathener gewesen wäre, oben den leeren Raum zu lassen und unten die *adnotatio* noch schwerer zu belasten, als sie leider schon belastet ist.

II. Block. A.

Α θ]ηναῖος

	Takt
as b (b) des' c' (c') des' g	
τὸν κιθαρί]|σει κλυτὸν | παῖδα μεγά|λου [Διός, ὃς	1—4
g as b c' des' c' des' b (b) c'	
‖ αἴσιμα πά]ρ' | ἀκρονιφῆ | τόνδε πάγον | ἀαμ[βρότων	5—8
des' c' (c') ges' b c' (c') b	
| ἐκ μύχων] ‖ πᾶσι θνα|τοῖοις προφαίνει[ς, σε κελα-	8b—11
f des f (f) g f g as b as	
δήσομεν, ‖ τρ]ίποδα μαν|τεῖειον ὡς | εἷε[ιλες ἐχ-	11b—14
des' b c' des' c' c' c c'	
|θρὸς ὃν ἐφρ]ούου|ρειει δράκων, ‖ ὅτε τε[οῖοι|σι	15—18
g e b b des' (des') c' (c' c')	
βέλεσιν ἔ|τ]ρηησας αἰ|όλον ἑλικ|τὰν [φυάν, ‖ ἔσθ' ὁ	19—(22)
g as f g as b b des' (des')	
θὴρ | συχνὰ] συυ|ρίγμαθ' ἱ ι|εὶς ἀθώπ|[ευτ' ἀπέπ|νευσ'	23—25b
c' c' des' d' des' (des') c'	
ὁμῶς. ‖ πρῶν] δὲ Γαλα|τᾶαν Ἄρης | [βάρβαρος, τάνδ'	28. 29
g as b c	
ὃς ἐπὶ | γαῖα]ν ἐπέ|ρaaσ' ἄσεπ|το[ς, κράτισ|τον θεὸν ἔ-	30—31b. 32
c' (c') (c') des' b des	+ Fr. 2. 3
γνω σ' ἁλού]ς. ‖ ἀλλ' ἰώ, | γέενναν [αὐ|τάν τ' ἐ]πε[υ|χαῖς σε, Λ]α|τ[οῖ	33—36b
c' (c') des' c' b	+ Fr. 2. 3
κλεΐ|ζωμεν οἷ|ο]ν θάλος | φιλόμ[αχον ἐπ|ή]ρα[τον ἐ|γ]είνα', ὃ[ς	37—38b. 39
des' des' b b c' c' c'	+ Fr. 2. 3
φοίνιον | τοῦδ]ε δ ά α | μοιο λοι|[γὸν ἀπέλασε | πρ]οστ[ατῶν] ἔν[ο-	40—43b. 44
des' (des') c'	
πλος ἐχ|θ]ρῶν ἐφορ[μὰν	45
d' (d') des	
τεὸν κν	48
c'	+ Fr. 1
εν αικ γαῖ|α] δ' ἐγεγά-|	50. 54 f.
des g	+ Fr. 1
θει τε κῆ]ν|θη[σε ν ἀν|θῶων	56 f. 59 f.

II. Block. B.

1 *ἄρι*]στον θεὸν ὃς — 64—65

g (g) f des f (f)
2 *κέκλυθ'*, | Ἑλι|κῶ]να βαθύ|δενδρον αἳ | λά[χε — 67—70

as g f g f des f (f)
3 τε Διὸς] | ἐ[ρι]βρόμουου | θύγατρες εὐ|ώλε[νοι| — 71—73

as (as) as (as) g f g g g f des f (f) des
4 μόλε[τ]ε, συνόμ|αιμον ἵνα | Φοῖβον ᾠ|δᾶει- — 74—77

(des) f As (As) c (c) des (des) As as (as as) c′ des′ c′
5 σι μελ|ψητε χρυ|σεοκόμαν, | ὃς ἀνὰ δικό|ρυν — 78—81

as c′ (c′ c) as (as as) f f as g g f des
6 βα Παρ|νασσίδος | τᾶασδε πετέ|ρας ἕδρανα | μ[ε- — 82—85

des f (f) des f g as g as b c′ des′ b
7 τὰ κλυταῖεις | Δεελφίσιιν | Κασταλίδος | — 86. 87

b c′ des′ c (c) as b (b b) ges (ges) f (f f f)
8 ἐουύδρου | νάματ' ἐπι|νίσεται, | Δελφὸν ἀνὰ — 88—91

(f) des (des) f g as g f (f f) c c c
9 πρ]ῶωνα μααν|τεῖειον ἐφέ|πων πάγον. || — 92—94

b (b) c′ des′ c′ (c′ c′ c′ c′ c′)
10 *πάρα*] κλυτὰ | μεγαλόπολις | Ἀθθὶς εὐ|χαῖε- — 95—98

g ges f e e g ges g b b c′ des′ c′ c′
11 ισι φερό|πλοιο ναί|ουσα Τρι|τωωνίδος | δά[πε — 99—102

as b f f b ces′ b ges g b e f b
12 δ]ον ἄθ|ραυστον· ἁγί|οις δὲ βω|μοῖοισιν Ἅ- | — 103—105

g f ges g ges ges f (f f) ges f e (e) g
13 φ]αιστος αἴει|θε⟨ι⟩ νέων | μῆρα ταού|ρων· ὁμοῦ- — 106—109

ges b f c′ as g as b b as des e f ges f
14 ου | δέ νιν Ἄραψ | ἀτμὸς ἐς Ὕ|λομπον ἀνα|κίδν[α- — 110—113

e des e (e e e) f ges f f ges g ges f
15 ται· | λιγὺ δὲ λω|τὸος βρέμων | αεἰόλοιοις | [μέ- — 114—117

f des e e f ges f b b ges g b f
16 λεσιν ᾠ|δάαν κρέκει· | χρυσέα | δ' ἁδύθρου[ς | κί- — 118—121

g ges f e des e f ges f e c c′
17 θαρις ὕμ|νοισιν ἀνα|μέλπεται· | ὁ δέ [ν- — 122—124

des′ b c′ as b (b b) des′ (des′) c′ (c′)
18 ε]ώ|ρων πρόπας | ἑσμὸς Ἀθ|θίδα λαχ[ὼν — 125—127

A Z. 2 nach Weil. Die Correctur ΚΛΥ- ist sicher, da ΚΑΥ dem Versmaaß widerstrebt. Weil meint, das Wort κιθαρίσει, das die κιθαρῳδία ausschließe, solle Apollo als Führer des Musenchors charakterisiren. Ich glaube nicht, daß diese Vorstellung in den Eingang paßt, wo Apollo vor Allem als Weissagegott gefeiert wird. Unter Saitenklang spendet er auch in dem Päan des Aristonoos (V. 13 ff. = II 5 ff.) seine Orakel; die Pythia mochte in der Ekstase die Kithara des Gottes zu hören glauben, wie die Korybantiasten die Musik der Kybele. So konnte man κιθαρίζειν geradezu für μαντεύεσθαι gebrauchen, s. Sophokles Fr. 14 p. 134 N. (wo Conjecturen überflüssig sind). κλυτὸς heißt Apollo auch in dem Päan des Makedon Kaibel epigr. suppl. 1025[c] (vgl. unten S. 83); παῖ μεγάλω Δίος redet ihn Alkaios an (Fr. 1 Bgk.), dessen berühmter Hymnus auf den delphischen Apollo in diesen Dichtungen hie und da nachklingen mag.

Z. 3 ff. schreibt Weil [Διὸς ἐρῶ σ' ἅ τε πα]ρ' ἀ. τ. π.; ἀάμ[βροτα πρό]πασι θν. πρ. [λόγια], d. i. *je te dirai, toi et tes oracles.* Daß die Orakel hier so selbständig neben den Orakelspender treten könnten, ist mir unwahrscheinlich. Am nächsten liegt der Anschluß mit dem Relativsatz, wie ihn, im Gegensatz zu Aristonoos (s. Index), der Verfasser unseres Hymnus gern anwendet. Bei προφαίνεις ist ein Begriff wie 'die Zukunft', 'das Schicksal' zu erwarten; als Subjekt und regierendes Verb scheint mir ein Plural dem Stil dieser Kultlieder angemessener, als Weil's Singular.

Z. 3 f. wäre im Anschluß an Weil (vgl. Soph. Antig. 1137) ἀμβρότοις θεσφάτοις u. Ä. möglich; die μαντικοὶ μυχοί (Pindar Pyth. V 68. Aesch. Eum. 180) geben aber die erwünschte genauere Ortsbestimmung.

Z. 6 ff. nach Weil, der Soph. Trach. 11 zu V. 7 vergleicht. Das Zischen (σύριγμα)[42] des verendenden Drachen darzustellen, machte sich bekanntlich die Programm-Musik der Hellenisten zur Aufgabe; an Derartiges denkt der Dichter, wenn er in seiner summarischen Darstellung gerade diesen Nebenumstand hervor-

[42]) Vgl. Argum. Pind. Pyth. (Boeckh, metr. Pind. 183), wo der letzte Theil des pythischen Nomos σύριγμα heißt, vom συριγμός τοῦ ὄφεως; Aehnliches bei Strabo IX 421 und Pollux IV 89, s. Guhrauer, d. pyth. Nomos (Fleckeisen's Jahrb. Suppl. VIII) 341 f.

hebt. Der Zug wiederholt sich in dem eng verwandten Gedichte Fr. 7; man sieht, er gehört zu dem conventionellen Apparate, mit dem diese dichterischen Handwerker arbeiten. Bemerkenswerth ist es, daß der Drache ausdrücklich als Wächter des Heiligthums hingestellt wird; das ist die jüngere, seit Euripides (Iph. Taur. 1247) allmählich das Feld gewinnende Ueberlieferung (Th. Schreiber, Apollo Pythoktonos 8).

Z. 8 schreibt Weil ἀθώπ[ευτος; ich möchte das Epitheton eher auf συρίγματα beziehen. Die von mir Z. 7f. eingefügten Zwischenglieder stellen den Sinn annähernd wieder her; für den Wortlaut kann man freilich gerade hier nicht einstehn.

Offenbar fällt der Drache erst durch wiederholte Pfeilschüsse, nach hartem Kampfe. Das erinnert an ein hochberühmtes Vorbild, an den Päan des Simonides (PLGr. III p. 398. Fr. 26 A); βέλεσιν ἑκατὸν durchbohrt der Gott hier seinen Gegner: woran Eustathios oder sein Gewährsmann (Il. A 75 p. 52, 12) Aergerniß nimmt, δέον ὂν μιᾷ βολῇ νεκρῶσαι τὸ θηρίον. Kallimachos stellt die Scene aber ganz ähnlich dar (Hymn. II 101: ἄλλον ἐπ' ἄλλῳ| βάλλων ὠκὺν ὀϊστόν). Nur der alte Hymnus berichtet einfach und vornehm V. 357: πρίν γε οἱ ἰὸν ἐφῆκεν ἄναξ.

Z. 9f. handelt sichs offenbar um die legendarische Zurückweisung der Gallierhorden, die mit der Bezwingung des Drachen gleichgesetzt wird, wie man die Gallierkämpfe und die Gigantomachie neben einander zu stellen pflegte. πρῶν schrieb ich unter der Voraussetzung, daß die unten zu besprechende Datirung Weils annähernd richtig ist. Mit der Ergänzung des Schlusses von Z. 9 und des Anfangs von Z. 10 glaube ich den alten Wortlaut ziemlich getroffen zu haben. Daß Ἄρης im Sinne von 'Heer', 'Kriegsvolk' steht (Euripid. Phoen. 136. 1123. Rhes. 237), scheint aus dem ganzen Zusammenhang hervorzugehn. Etwa aus der gleichen Zeit wie unser Hymnus stammt Kallim. fr. 226 p. 1168 Schn. ἄγω δ' Αἰτωλὸν Ἄρηα (vgl. Eurip. Phoen. 1123) und vor Allem die frappante Parallele Hymn. IV 172f. 'Ελλήνεσσι μάχαιραν | βαρβαρικὴν καὶ Κελτὸν ἀναστήσαντες Ἄρηα; nach hellenistischem Muster wird auch Nonn. XXV 50 Ἄρης . . . ναύτης geprägt sein. βάρβαρος Ἄρης ist also = βάρβαρον στρατευμα (Xen. Kyr. III 3, 26).

Z. 10f. sollte mit den Ergänzungen lediglich der Gedankengang beispielsweise angedeutet werden. κράτιστος ist ein ge-

wöhnliches Götterepitheton, das in dem gegebenen Zusammenhange Apollo gerade so gut tragen kann, wie sonst Zeus (Pindar VI 19, 20) oder Athene (Aristoph. Lysistr. 1320 f.). Die Synizese bei ϑεός bedarf keines Beleges.

Die Zeichengruppe ΣΑΛΛΙΩ Z. 11 nennt Weil *énigmatique*. Wäre nicht ein abbrechendes und überleitendes ἀλλ' ἰώ denkbar? Die Partikel ἀλλά erscheint besonders in der höhern Lyrik gern im Eingange eines neuen Abschnittes (vgl. Pind. Nem. IX 8 ἀλλ' ἀνὰ μὲν . . φόρμιγγ' ὄρσομεν und den Aristonoospäan I 41); ἰώ wird ebenso dazwischengeworfen in einem Päan des Sophokles Oed. Tyr. 162. Die Galatergefahr beschwor neben Apollon Artemis (und Athene): in diesem Sinne wird von der Geburt des göttlichen Zwillingspaares und von seiner Mutter die Rede gewesen sein; τεκοῖσ' εὐδαίμον' ἐπόψατο γένναν heißt es von Leto Pind. fr. 88, 6[43]).

Versuchsweise habe ich (Z. 12) Fragment 2 und 3 hierhergerückt, die dasselbe Notensystem zeigen und sich in derselben Tonlage halten. Ob die Fragmente zu dem Blocke passen, läßt sich freilich auch mit der mir vorliegenden Photographie nicht entscheiden, obgleich sie ein besseres Bild giebt, als die Umrisse im Bulletin. Für die Heranziehung von Fr. 3 spricht es jedenfalls, daß mehrere dem Zusammenhange durchaus angemessene Stichworte (Λ]ατ[οῖ, ἐγ]είναο, πρ]οστ[ατῶν) nahezu überliefert sind; ebenso bieten sich in Fr. 2 passende Ergänzungen. Leto neben ihrem Sohne anzurufen, ist Herkommen in den Apollinischen Hymnen, von dem 'Prooimion' des blinden Sängers von Chios[44]) bis zu den attischen Dramatikern (Aristoph. Thesm. 120 ff.) und den Orphica (34. 35).

Den Sinn von Z. 13 f. hoffe ich, nach einer Reihe weniger gelungener Versuche, in der Hauptsache wieder gefunden zu haben.

Zunächst ist in Z. 12 Weil's Lesung φίλον entschieden zu beanstanden. Von dem letzten Zeichen ist so wenig erhalten, daß

---

[43]) Gewöhnlicher γόνος, s. Eurip. Iphig. Taur. εὔπαις ὁ Λατοῦς γόνος, ähnlich Herakles 689 u. A.

[44]) In einzelne kleine Lieder wird den ersten homerischen Hymnus Niemand mehr zerpflücken. Er ist — mit den beiden Hymnen der Theogonie (V. 1—35 + 104 ff. und 36—103 + 104 ff.) — seiner Gliederung nach das erste Glied einer Entwicklungsreihe, die über die dorischen (Terpandrischen) Hymnen oder 'Nomen' zu Kallimachos und seinen Nachahmern führt, wie ich für jeden, der sehen will, nachgewiesen zu haben meine.

es eben so gut — und besser, wie mir scheint — auf M, vielleicht auch auf X oder K gedeutet werden kann. Nun widerspricht φίλον dem unten (II 4) nachzuweisenden Verhältniss zwischen Accent und Melos; die Silbe -λο- muß höher betont sein als φι-: d. h. es ist ein Compositum zu ergänzen. Von den verschiedenen hiernach gegebenen Möglichkeiten scheint mir dem ganzen Zusammenhange der Stelle nach φιλόμ[αχον den Vorzug zu verdienen; die Abwehr der feindlichen Horden ist das Hauptmotiv in dieser Partie. Das Wort gehört der Sprache der Tragiker und der höhern Lyrik an (Pindar fr. 164 φιλόμαχον γένος), liegt also ganz in der Sphäre unsers Gedichtes; παμμάχος heißt die Bundesgenossin des Gottes Athene in dem (schwerlich interpolierten) Schlusse der Aristophanischen Lysistrate.

Die Ergänzungsmöglichkeiten in Z. 13 sind glücklicherweise von vornherein ziemlich eng begränzt. δάμοιο λό[γον wäre dem Steine nach allenfalls zulässig; aber daß der Dichter sich hier auf den αἶνος ἀνθρώπων berufen habe, wie Archilochos Simonides Pindar, will mir nicht in den Sinn. Für ganz unmöglich halte ich Γαλατῶν τ]ε δάμοιο λό[γχαι und Aehnliches, da der Dichter die Gallierhorde nicht als δᾶμος bezeichnen durfte. Das Wort δάμοιο kann an dieser Stelle nur auf die Gemeinde gehn, unter der Apoll seinen Sitz hat, wie unter dem δᾶμος Ὑπερβορέων (Pind. Ol. III 16). Das demonstrative τοῦδ]ε versteht sich dann von selbst (τόνδε δᾶμον ἀστῶν Pind. Ol. V 14). Z. 14 bietet sich kaum etwas näher liegendes als ἐχθ]ρῶν ἐφορ[μάν ‘der Feinde Ansturm’. Damit sind die Zielpunkte für die Ergänzung der Zwischenpartie festgelegt: es muß nochmal, einläßlicher als in dem kurzen Hinweise Z. 9 f., von der Vernichtung der Gallier durch Apoll die Rede gewesen sein. Der Genetiv ist also in ‘ablativischem’ Sinne zu fassen. Die vorgeschlagene Ergänzung[45]) φοίνιον] . . λοι[γόν entspricht dem Zusammenhang wie dem Stile aufs beste; vgl. Pindar Isthm. VI (II) 28 λοιγὸν ἄντα φέρων ἐναντίῳ στράτῳ, Nem. IX 37 αἰχματὰν ἀμύνειν λοιγὸν Ἐνυαλίου. Isthm. III 53 Αἴαντος ἀλκὰν φοίνιον, Aehnliches in der Tragödie[46]).

---

[45]) Man könnte Fr. 3 vielleicht auch an die linke Ecke setzen; φοίνιον wäre dann zu streichen usw. Das gewöhnliche Zeilenmaß würde so besser beobachtet.

[46]) Daß die Stelle auf Artemis zielte, will mir nicht einleuchten; die Feminina würden sich leicht herstellen lassen, aber sachlich würde

Z. 15 f. strecke ich die Waffen. Z. 16 f. gewinnen wir wieder durch ein Fragment, Nr. 1, Unterstützung, das ich mit ziemlicher Zuversicht hierherbeziehe. Der Block gehört seiner Form nach in eine untere rechte Ecke; eben hier ist der Stein stark beschädigt; Notensystem und Melodielage stimmen, der Schriftcharakter gleichfalls, und ἀνθῶν schließt sich mit ἤ]νθη[σε passend zusammen. Man wird an die Geburt oder die Epiphanie des Gottes zu denken haben. Vgl. Hymn. Hom. I 118 μείδησε δὲ γαῖ' ὑπένερθεν (bei der Geburt des Apollo); 135 ff. χρυσῷ δ' ἄρα Δῆλος ἅπασα | . . ἤνθησ' ὡς ὅτε τε ῥίον οὔρεος ἄνθεσιν ὕλης | βεβρίθῃ. Theogn. 9 f. ἐγέλασσε δὲ γαῖα πελώρη, | γήθησεν δὲ βαθὺς πόντος, Aehnliches in dem Apollohymnus des Alkaios bei Himerios Or. XIV 10 (PLGr. III p. 147 Bgk).

Block B hat sich vermuthlich gleich angeschlossen. Die erste Zeile bezeichnet einen Gott, wohl zweifellos Apollon, als ἄρ]ιστον θεόν; denn diese Ergänzung ist den andern Möglichkeiten (φέρ]ιστον, μέγ]ιστον, κράτ]ιστον) vorzuziehen, da sie einen Rückhalt an einer bekannten Homerstelle hat, s. Il. Τ 413 θεῶν ὤριστος ὃν ἠύκομος τέκε Λητώ, ähnlich Hymn. Hom. 27, 19, s. unten. Der Accusativ muß übrigens von dem Vorhergehenden abhängen; mit Z. 2 setzt offenbar ein neuer Satz — und wohl auch ein neuer Theil des Gedichtes — ein, der Z. 4 ἵνα Φοῖβον . . μέλψητε denselben Begriff in anderm Zusammenhange bringt. Im Verfolg der am Schluß von Block A gegebenen Schilderung hat der Dichter Z. 1 f. vermuthlich davon gesprochen, wie man Apollo bei seiner Geburt oder Epiphanie als 'besten der Götter' begrüßt habe.

Auffällig ist es freilich unter dieser Voraussetzung, wie schon Weil bemerkt hat, daß die Musen erst jetzt angerufen werden, gegen den Schluß des Gedichtes. Aber es läßt sich mit Sicherheit aufzeigen, wie der Dichter das innerlich begründet hat.

Zunächst sei darauf hingewiesen, daß auch in einem verwandten homerischen Hymnos (auf Artemis, 27/26) erst unmittelbar vor dem Epilogos die Musen auftreten, die ὑμνεῦσιν Λητὼ καλλίσφυρον, ὡς τέκε παῖδας ἀθανάτων βουλῇ τε καὶ ἔργμασιν ἔξοχ' ἀρίστους. Vgl. auch Pindar Ol. X 96.

Apoll zu sehr zurücktreten. Parallelen wie Arist. Thesm. 116 f. ἕπομαι κλῄζουσα σεμνὰν γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς (von Artemis allein) können natürlich nichts beweisen.

Ferner erwäge man Folgendes. Daß am Schluß von Block A von der Epidemie des Gottes die Rede gewesen sei, während der, wie es in dem Himerios-Excerpt aus Alkaios heißt, die Dreifüße erklingen und die ganze Schöpfung ihm entgegenjauchzt, wurde oben vermuthet. Ganz unverkennbar ist das der Sinn im Folgenden, wo der Text bis auf ein paar sachlich bedeutungslose Kleinigkeiten klar und vollständig erscheint.

Die Musen sollen kommen aus ihrem benachbarten Wohnsitze und ihren gewaltigen Bruder mit feiern helfen — es ist von vornherein klar: das ist nicht der herkömmliche Musenanruf des epischen Dichters oder des Hymnensängers, sondern eine ganz individuelle, aus der Situation herauswachsende Vorstellung; man kann mit der Stelle etwa den ὕμνος κλητικός bei Aristophanes Frösche 875 ff. vergleichen:

> ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἁγναὶ
> Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας αἳ καθορᾶτε . . .,
> ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν . . .

βαθύδενδρον Z. 2 ist ein vornehmes lyrisches Wort, vgl. das anonyme Fragment bei Plutarch *non posse suav. vivi* 26 p. 1104 E — nach Bergk PLGr. III p. 720 von Pindar — κείσεται βαθυδένδρῳ ἐν χθονί. Weil sieht darin mit Recht einen Hinweis auf den ἄλσος, in dem sich das Musenheiligthum befand (Paus. IX 29, 5)[47]. Die Ergänzung Ἑλικ]ῶνα ist recht wahrscheinlich, ja, nahezu sicher, da eine andere Möglichkeit, πρ]ῶνα, durch das Auftreten des Wortes 2. 9 ausgeschlossen wird. Vorher wird man am passendsten das in solchen Hymnen ständige κλῦτε oder κέκλυτε (κέκλυθ') einsetzen; man vergleiche z. B. den auch sonst verwandten Eingang der vierzehnten olympischen Ode

---

[47]) Hoffentlich wird auch hier der französische Spaten noch mit gleichem Erfolge arbeiten wie in Delphi. Interessante Mittheilungen aus dem Musenheiligthum von Thespiae brachte das Bulletin 1890, z. Th. wiederabgedruckt bei Herwerden studia critica in epigr. p. 132. Sonderbar ist es, beiläufig, daß die bisherigen Bearbeiter über Sinn und Tendenz der Inschriften nicht klar wurden. Der Schlüssel liegt in dem mißverstandenen χρησμός (des θεῖος Ἑλικών?): πειθομένοισι (mit Herwerden) βροτοῖς ὑποθήκαις Ἡσιόδοιο | εὐνομία χ[ωρ]ά τ' ἔσται καρποῖσι βρύουσα. Der Stifter, Ἐν]διος oder Εὔ]διος Ἀμφικρίτου (des Eretriers?) ist ein Geistesverwandter des Isyllos. Wenn ein Δῖος als Vater des Hesiod genannt wird, so wird natürlich nur die Existenz der aus V. 299 herausgesponnenen Legende bewiesen, nicht aber, wie die Herausgeber zu glauben scheinen, ihre Verläßlichkeit.

Καφισίων ὑδάτων λαχοῖσαι ταί τε ναίετε καλλίπωλον ἕδραν . . ., κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι. Daß die epische Form κέκλυτε (–◡◡) auch in der Lyrik Bürgerrecht hat, zeigt Pindar Pyth. IV 13 (–◡◡). Die Schreibung Ὦ τὸν] verbietet sich durch die Beobachtung, daß unser Anonymus den Artikel gerade so spärlich anwendet, wie Aristonoos (s. unten); δεῦτε] käme μόλετε zu nah, und Μοῦσαι] wäre prosodisch fehlerhaft.

ἐριβρόμου Z. 3 ist uns geläufig als Beiwort des Dionysos; hier geht es ausnahmsweise auf Zeus, als Stellvertreter des epischen ἐριβρεμέτης (N 624), das umgekehrt in den Orphica für das dionysische ἐρίβρομος eintritt.

Z. 4 schreiben Weil und Reinach συνόμαιμον. Die verkürzte Form συνόμαιμος ist nur bei wenigen und späten Zeugen nachweisbar (Orph. Argon. 1198 συνόμαιμοι, metrisch sicher, schol. Eurip. Alc. 409 συνόμαιμε). Man würde daher besser συνομαίμον' schreiben (von dem lyrischen und tragischen συνομαίμων), wenn die Melodie nicht den Accent über ο verlangte. Das Wort mit seiner Luxus-Präposition gehört unter denselben Gesichtspunkt, wie die oben S. 27 besprochenen zusammengesetzten Verba.

Χρυσοκόμας (-μης) ist ein gewöhnliches Beiwort des Gottes in der höhern Lyrik, bei Pindar Euripides Aristophanes (s. Bruchmann, *Epitheta deorum* p. 35). Die Form χρυσεοκόμαν Z. 5 kommt äußerst selten vor; sie scheint recht eigentlich für den kretischen Rhythmus geschaffen, und es ist kein Zufall, daß die einzige Stelle, wo sie sonst noch in lebendigem Gebrauche[48]) nachweisbar ist, dasselbe Maß zeigt; es ist das Fragment eines alten Lyrikers bei Aristoteles Rhetorik III 8, das Bergk (PLGr. III[4] p. 398) wohl mit Recht für einen Päan des Simonides in Anspruch genommen hat.

Z. 5 las Weil δικορύνια oder -νεα (zu κορύνη), was δικόρυφα bedeuten soll; das Wort ist aber sonst unbelegbar und höchst wunderlich gebildet; ich ziehe daher vor, mit nicht ganz correcter, vielleicht durch Gesangsmanier beeinflußter Orthographie δικόρυνβα zu lesen, d. h. δικόρυμβα; so heißt nämlich der Parnass bei Lucian Charon 5 I p. 497 (ἐπείπερ δὲ δικόρυμβος ὁ Παρ-

---

[48]) Bei Eustath. Il. Γ 431 p. 432, 28 καὶ ὁ ταύτην (κόμην) ἔχων χρυσεοκόμας wird wohl dasselbe Gedicht citirt, wie bei Aristoteles; auf den Päan des Simonides geht auch Eustath. Il. Α 74 p. 52, 12.

νασσός ἐστι)[49]), jedenfalls nach poetischem Vorbilde, ähnlich wie er bei Euripides und Spätern ständig als δικόρυφος oder δικάρηνος (Nonn. 13, 131) bezeichnet wird. Meine Beobachtungen über den Zusammenhang zwischen Accent und Melos brachten mir für diese Lesart nachträglich eine objektive Bestätigung, s. unten Abschn. 4.

Z. 6 ist auch ἅμ' ἀγακλυταῖς Δ. möglich, wie schon Weil hervorgehoben hat. Übrigens wird sich V. 6 ff. jeder Leser des Pindar an mancherlei verwandte Wendungen und Bilder des ältern Meisters erinnert fühlen. Vgl. z. B. Pyth. I 30 ὃς τοῦτ' ἐφέπεις ὄρος . . ., 39 Φοῖβε, Παρνασοῦ τε κράναν Κασταλίαν φιλέων u. Ä. Nur die Worte ἕδρανα und νάματα klingen eher tragisch, als Pindarisch.

Religionsgeschichtlich interessant ist es, wie Z. 7 ff. das Wasser der Kastalia in unmittelbaren Zusammenhang gebracht wird mit der Orakelspendung, vgl. Plutarch de Pyth. orac. 17 p. 402 (43 Paton) τὰς δὲ Μούσας ἱδρύσαντο παρέδρους τῆς μαντικῆς καὶ φύλακας αὐτοῦ παρὰ τὸ νᾶμα καὶ τὸ τῆς Γῆς ἱερόν, ἧς λέγεται τὸ μαντεῖον γενέσθαι κτλ. Auch das Beiwort εὐύδρου hat in diesem Zusammenhange seinen besondern Sinn: ein Versiegen der Quellen bedeutete ein Nachlassen der mantischen Kraft. Vgl. G. Wolff, zu Porphyrius *de oraculis* p. 179, wo ein vollständiges Verzeichniß der *fontes fatidici* gegeben wird.

Unter den κλυταὶ Δελφίδες wird ein bestimmtes Collegium aus dem delphischen Priesteradel zu verstehen sein. Dem ganzen Zusammenhang nach könnte man an Hydrophoren denken, wie sie im apollinischen Kultus bei Sühnbräuchen und bei der Orakelspendung amtirten[50]).

---

[49]) Aehnliches bekanntlich sehr oft in den Papyri und Inschriften, meist freilich in der Commissur von zusammengesetzten Wörtern (z. B. ἐνβλέπεις Herond. I 4, vgl. VI 36, I 77, Dittenberger Syll. 457, 12); ganz analog ist εὐφθόγγου Hymn. I 15 (oben S. 4), Ὀλυνπικός Dial.-Inschr. 1151. 1155 usw.

[50]) Wenn der ὑδροφόρος neben dem προφήτης erscheint (CIGr. 2879 ff. 2885 f.), so handelt sichs offenbar um die *hausta fontis arcani aqua* (Tacitus Ann. II 54). Vgl. O. Müller, Dorier I 220 f. Kathartischen Absichten dienten wohl die ὑδροφόροι bei Porphyr. de abstin. II 30, obgleich die Legende eine andre Motivirung giebt. Auch ein Agon Hydrophoria (Hydreia) oder Amphorites ist in diesen Kulten nachweisbar, s. O. Müller, Aeginetica p. 24 V. 150 f. Dorier I 252. Ob die ὑδροφόροι der Aeschyleïschen Semele (p. 78 N.²) hierher gehören, ist sehr zweifelhaft; es ist wohl eher an die Lustrationsbräuche der Wochenstube zu denken.

Ueberblickt man Z. 2—9 im Zusammenhange, so kann über die vom Dichter festgehaltene Situation kein Zweifel mehr obwalten. Der Gott war abwesend, bei den Hyperboreern oder sonst einem heiligen Volke; jetzt naht er seinem Heiligthume (ἐπινίσεται); mit den „ruhmreichen Delpherinnen kommt er über die heilige Quelle am Prophetenfelsen". Es ist unverkennbar derselbe Moment, wie im Kallimacheïschen Apollohymnus[51]). Zu dem gehobenen Charakter der Stelle — zu dem θειασμός, wie der Kallimachosscholiast sich ausdrückt — paßt die Aufforderung an die Musen aufs beste.

Z. 10 ergänzt Weil [ἴθι] κλυτά: '*Avance, noble fille de la grande Athènes;*' etc. Für den Sinn könnte er sich auf den kallimacheischen Apollohymnus berufen, in dessen Eingang der Dichter den Chor mit ähnlichem Zuspruche anfeuert. Auch sein Diagramm – ◡ ◡ ‖ ◡ ◡ ◡, das allerdings auf den ersten Blick nicht ganz einwandfrei erscheint, da die syllaba anceps sonst vermieden ist, würde sich rechtfertigen lassen; die Silbe -ον mit ihrem klingenden Schluss-ν macht am Ausgange eines Kolons thatsächlich den Eindruck einer Länge und wird auch von strengen Technikern dementsprechend behandelt; so läßt sie Babrius im Versschluß zu, ähnlich ἔβᾱν Aesch. Pers. 18 u. A. Doch ist nach dem Folgenden (αἴθει δὲ — ἀνακίδναται — κρέκει — ἀναμέλπεται) statt des Imperativs eher ein einfacher Aussagesatz zu erwarten. Dafür, daß mit κλυτά μ. Ἀθθίς die *procession de femmes* gemeint sei (Weil), könnte man vor Allem das entsprechende κλυταῖς-Δελφίσιν Z. 7 anführen[52]). Auffällig ist freilich der Singular. Vielleicht ist vielmehr Ἀθθίς als Personification des attischen Staates oder Volkes zu verstehn: so daß also φυλή oder πόλις (πολιτεία) zu ergänzen wäre. Für diese Auffassung spricht ganz entschieden auch das Epitheton μεγαλόπολις, das als *epithète d'une personne* sonst nicht nachzuweisen

---

[51]) Nach Kallimachos kehrt der Gott von den Hyperboreern zurück, wie vor Allem das Schwanengespann Vs 5 beweist (ὁ δὲ κύκνος ἐν ἠέρι καλὸν ἀείδει), vgl. die von M. Mayer in Roscher's Lexikon Sp. 2840 besprochenen Bildwerke.

[52]) Im Sinne Weil's könnte man auch vermuthen ἐγὼ] κλυτὰ κτλ. (nämlich εἰμί). Das Lied müsste dann, als Parthenion, von den Jungfraun des Chors vorgetragen sein: was den Gewohnheiten apollinischer Sacralkunst ganz entspricht (Diels, sibyll. Blätter S. 90 f.).

ist. Vgl. Pindar Pyth. VII 1 κάλλιστον αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι προοίμιον, II 1 μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι; Euripides Tro. 1292 f. ἡ δὲ μεγαλόπολις . . ὄλωλεν . . . Τροία. Die kühne Personification kann nicht befremden in einer Zeit, wo der Kallimacheïsche Deloshymnus geschrieben wurde.

Was ich oben als Prädikat eingesetzt habe, πάρα = πάρεστι *adest*, bedarf nicht der Belege; auch der höhern Lyrik ist es geläufig (Pindar fr. 79, 4). Sollte der Raum im Anfang der Zeile für vier Schriftzeichen nicht ausreichen, würde die in dorischer Lyrik häufige Form πάρ einzusetzen sein; die Dindorf'sche Beobachtung, daß das schwere πάρα nicht elidirt werde, ist auf sie kaum anzuwenden[53]).

Und jetzt fügt sich der Inhalt auch dieser Verse überraschend gut in den oben erschlossenen Zusammenhang. Die Musen mögen zur Feier eilen: Athen ist zur Stelle; Opferdampf und Weihrauch steigt zum Himmel, Flöte und Kitharis erklingen und die Jugend schickt sich zum Tanz an.

Ueber die Deutung von εὐχαῖ[σ]ι Z. 10 f. kann man verschiedener Ansicht sein. Weil bezieht den Begriff auf ναίουσα: *tes prières à la guerrière Tritonide préservent de toute atteinte le sol que tu habites.* Grammatisch möglich ist das gewiß. Aber es befremdet mich, daß hier, wo des Dichters und der Gemeinde Andacht sich an Apollo wendet, gerade von einem Gebet an Pallas die Rede sein sollte. Man wird das Wort doch wohl mit dem Vorhergehenden zu verbinden haben. Man könnte es bei unserer Ergänzung nach Analogie von Aeschyl. Eumen. 407 θαῦμα δ' ὄμμασιν πάρα und ähnlichen Stellen unmittelbar zu πάρα ziehn: »Zugegen ist das attische Volk bei unsern Bittgesängen.« Aber besser noch wird man hier einen losern Dativ, einen Dativ »des begleitenden Umstands« erkennen: πάρεστιν εὐχαῖς entspricht so ziemlich dem homerischen Τρῶες ἰαχῇ ἴσαν (P 266) oder μολπῇ τ' ἰυγμῷ τε ποσὶ σκαίροντες ἕποντο (Σ 572). Das Gebet — die εὐχή (bei Thukydides VII 75, 7 neben παιᾶνες), feierlicher εὐχαί (Pindar Isthm. V 44 und fast regelmäßig

---

[53]) Thatsächlich sind derartige Fälle auch sonst nachzuweisen, z. B. Eumen. 31 κεἰ πάρ' Ἑλλήνων τινές. Wenn Dindorf hier, um seine Regel aufrecht zu halten, παρ' schreibt und als πάρεισι erklärt „quod ipsum cogitatione supplendum est" — so braucht das nicht widerlegt zu werden.

bei den Tragikern) — geht naturgemäß mit der Opferhandlung, die Z. 12 f. geschildert wird, Hand in Hand. Vgl. Hom. Il. I 499 καὶ μὲν τοὺς θυέεσσι καὶ εὐχωλῇς ἀγανῇσιν | λοιβῇ τε κνίσῃ τε παρατρωπῶσ' ἄνθρωποι | λισσόμενοι. Aesch. Choeph. 149. Soph. Oed. Tyr. 239. Erst so tritt der ganze Satz auch zum Folgenden in das rechte Verhältniß; er bezeichnet den Anfang der Opferfeier, deren Hauptmomente — Gebet, Opfer, Gesang, schließlich wohl Tanz — in diesen Versen unverkennbar geschildert werden sollen.

Athen, oder vielmehr Attika, wird bezeichnet als φερόπλοιο Τριτωνίδος δάπεδον ἄθραυστον. In älterer Poesie wird gewöhnlicher der Plural des altepischen Wortes so verwandt; von Πυθίοισι δαπέδοις und σεμνοῖς δαπέδοις spricht Pindar (Nem. VII 50. X 51). Es ist merkwürdig genug, daß der Singular in diesem Sinne gerade in einem attischen Loblied auf Athen nachweisbar ist, und zwar wiederum in kretischen Tetrametern, Aristoph. fr. 110 (Hephaest. 13):

ὦ πόλι φίλη Κέκροπος αὐτοφυὲς Ἀττική,
χαῖρε λιπαρὸν δάπεδον, οὖθαρ ἀγαθῆς χθονός[54]).

Das einzeln stehende Τριτωνίς scheint sich in der Dichtersprache erst in der Hellenistenzeit Bürgerrecht erobert zu haben; frühere Beispiele sind wenigstens, so viel ich sehe, nicht nachweisbar. Für φέροπλος ist mir nur ein sehr später Beleg zur Hand, Maximus Katarch. 380 p. 110 Dbn. φερόπλῳ | ἀνέρι: woraus bei einem so durchsichtig gebildeten Adjective freilich keine chronologischen Schlüsse gezogen werden können; das Synonynum ἔνοπλος ist A 13 hergestellt. Das Adjectiv ἄθραυστον gehört zu den jungattischen Wörtern, die erst durch Euripides recht modern wurden. Weil weist hier die zur Noth denkbare Deutung 'unerschüttert vom Erdbeben' mit Recht zurück. ἄθραυστος ist zweifellos übertragen gebraucht, im Sinne von 'ungebrochen', 'unbezwungen'. Der Dichter kann, wie Weil erinnert, dabei wieder die überstandene Galliergefahr im Auge gehabt haben; die unten (S. 85 f.) zu besprechenden Legenden, in denen Athene als Kampfgenossin des Apoll erscheint — im Grunde wohl Erzeugnisse attischer Dichtung —, zeigen, wie

---

[54]) Weitere Belege für den Gebrauch des Wortes bei K. Buresch *Klaros* S. 22. 127.

nah es lag, sich die waffenfrohe Stadtgöttin, die ʿGigantenvernichterinʾ, auch als Bezwingerin der Barbaren zu denken.

Z. 13 Ἥφαιστος ... αἴθει ... μῆρα ist ein besonders deutlich geprägtes Beispiel für den bei den Griechen nicht gerade häufigen ʿmetonymischenʾ Gebrauch des Wortes; unter den von Reichenberger (*Die Entwickelung des metonymischen Gebrauchs von Götternamen* 1891) zusammengestellten Fällen sind nur wenige wirklich gleichwerthig, etwa Archil. 12. Empedokles 205. 213 und besonders Sophokl. Antig. 1006 ἐκ δὲ θυμάτων | Ἥφαιστος οὐκ ἔλαμπεν und Kallim. anon. (gewiß alexandrinisch) 84 p. 721 Schn. γρουνοὶ μὲν δαίοντο, μέγας δ' Ἥφαιστος ἀνέστη[55]. Immerhin ist es klar, dass der römische *Volcanus ardens*[56] nach griechischem, wahrscheinlich hellenistischem Muster gebildet ist.

Beachtenswerth ist die Verbindung ὁμοῦ δέ νιν κτλ. „Zugleich mit ihm", d. h. zugleich mit der Flamme, „steigt der Opferduft zum Himmel auf": da kann νιν, wie schon Weil kurz angemerkt hat, nur als Dativ aufgefaßt werden. Die Lesung ist, wovon man sich vor den Heliogravüren des Bulletins überzeugen kann, völlig sicher und unzweideutig. Der Dativ νιν ist bei Pindar einige mal überliefert, vgl. Pyth. IV 36 οὐδ' ἀπίθησέ νιν, Nem. I 66 φᾶσέ νιν δώσειν μόρον. Gottfried Hermann (zu den Orphica p. 788) hatte die Form verworfen und die neueren sind ihm, bis herunter auf Blass-Kühner (I 583), fast ausnahmslos gefolgt. Jetzt giebt der Stein einen Beleg, den man schwerlich bei Seite schieben wird; besonders hervorzuheben ist es, daß man das erste N nicht als ν ephelkystikon deuten kann, wie an den Pindarstellen. Ob der alte Erklärungsversuch Buttmanns (Ausf. gr. Sprachlehre § 72 S. 290) berechtigt ist oder ob ein neuer an seine Stelle zu treten hat, soll hier nicht untersucht werden.

---

[55]) Wie schon das glossematische γρυνός oder γρουνός beweisen kann, hat dieser Vers unter den Resten des ältern Epos nichts zu suchen.

[56]) In römischer Dichtung giebt es seit Plautus (Amphitr. 185) zahllose sichere Beispiele für diese Metonymie; aber ich erinnere gerade an die Horazstelle I 48, weil ich gegen die neuerdings wieder von Kießling vertheidigte Deutung Einspruch erheben möchte. Horaz sieht offenbar ein einheitliches Bild vor sich: den Nymphentanz in mondbeglänzter Frühlingslandschaft, das roth leuchtende Berghaupt im Hintergrunde; *urit officinas* erklärt sich nach griechischen Analogieen, wie λαμπάσι τὸ ἱερὸν φλέγειν Eurip. Troad. 309.

Das Wort ἀτμός (Aeschyl.) gehört zu den tragischen Elementen in der Sprache des Dichters. Bei Aeschylus kommt es nur im Sinne von 'Hauch' vor; aber der μάγειρος ἀλαζών bei Alexis (fr. 124, 16 CAFr. II p. 341) parodirt offenbar eine Stelle, wo es auf den Opferdampf[57]) ging.|

Ἄραψ als Adjectiv lässt sich bei ältern Dichtern kaum nachweisen; Nonnos wird es nach hellenistischem Vorgange gebraucht haben. Auf gleiche Vorbilder gehn die entsprechenden Wendungen bei Plautus zurück, der *Arabicus odor* in dem parodisch feierlichen Gebete Miles II 5, 2 (410 f.) und verwandtes (*olant aedes arabice* Cornicul. bei Non. 55, Fr. p. 34 Winter).

ἀνακίδναται bezeichnet Weil als *composé nouveau; le besoin de syllabes brèves*, meint er, *ramène plusieurs fois la préposition* ἀνά[58]). Das ist wohl nicht ganz zutreffend; ἀνασκεδάννυμι und ἀνασκίδνημι ist auch sonst nachweisbar, und poetische Nebenformen ohne σ lassen sich für das Simplex wie für Composita (ἐπικίδνημι Orakel bei Herodot VII 140) wiederholt belegen. Jedenfalls ist die Composition hier ganz am Platze; sie drückt ziemlich genau dasselbe aus wie ὕψι σκίδναται in der Ilias. Formell ähnlich klingt ὀδμὴ δ' ἱμερόεσσα θυηέντων ἀπὸ πέπλων | σκίδνατο im Hymnus auf Demeter 277 f., formell und sachlich verwandt ist ein schönes Pindarfragment, das dem Dichter vielleicht vorschwebte, 130, 6 f. ὀδμὰ δ' ἐρατὸν κατὰ χῶρον κίδναται | αἰεὶ θύα μιγνύντων πυρὶ τηλεφανεῖ παντοῖα θεῶν ἐπὶ βωμοῖς.

Für ἐς Ὄλυμπον bietet der Stein ΕΣΥΛΟΜΠΟΝ. Aber Weil wird richtig die übliche Form hergestellt haben; ein dialektisches Ὕλομπος anzunehmen, sind wir jetzt um so weniger berechtigt, seit die von Ahrens (Dial. I 81[11]) aus unklaren Grammatikerzeugnissen gefolgerte Nebenform Ὕλυμπος wieder beseitigt ist (Meister, Dial. I 53 Anm.).

Das Rauchwerk wird hier offenbar mit dem μῆρα ταύρων zusammen verbrannt. Es wird wenig Stellen geben, aus denen sich dieser Brauch so sicher folgern läßt; am nächsten kommt Antiph. fr. 164 bei Porphyr. de abstin. II 17 ὅταν γὰρ ἑκατόμβας τινὲς θύωσιν . . . καὶ λιβανωτὸς ἐπετέθη.

---

[57]) Vgl. Hesych s. v. ἀτμός· ἡ ἐκ τοῦ ὑγροῦ ἀνάδοσις. ἢ καπνός . . . ἢ πνοή.

[58]) Vgl. den Index.

Zum Opfer erklingen Flötenweisen und Lieder zur Kithara: Z. 15 ff.

λωτός ist ein gewählterer Ausdruck für αὐλός, der bei Pindar und den älteren Tragikern noch nicht vorkommt und, wie so manches in diesen Dichtungen, auf Euripides zurückzugehn scheint (Iphig. Aul. 1036, fr. 931 λωτίνας ἀηδόνας). αἰόλοις (neben μέλεσιν, vgl. αἰολόμολπος) gehört in die stattliche Reihe von Worten, die vom Gesichts- auf den Gehörssinn übertragen werden, wie λάμπειν λαμπρός λευκός μέλας; gewöhnlicher ist in diesem Sinne (seit Pindar) ποικίλος. Weil erinnert dabei an die oft gepriesene Vieltönigkeit der Flöten, vgl. Guhrauer, z. Gesch. der Aulodik S. VII. Wenn man den Wortlaut des Satzes scharf fassen darf, ist die Flöte nicht als Begleitinstrument für die ὕμνοι bezeichnet; Z. 15 ist zu umschreiben „und hell erklingend schlägt (κρέκει katachrestisch vom Blasinstrument, wie bei Aristophanes Vögel 682) das Rohr mit bunten Weisen sein Lied“; von den gesungenen ὕμνοι ist erst im Folgenden die Rede. Dass hier wirklich an Solobläser zu denken ist, wird man um so lieber annehmen, als Delphi der klassische Boden für die Auleten war[60].

Für die ἁδύθρους κίθαρις Z. 16 f. scheint wieder Euripides das Prototyp geliefert zu haben; μοῦσα ἁδύθροος heißt Elektra 703 das Syrinx-Spiel des Pan, während das Wort sonst äußerst selten ist. Vom θρόος ὕμνων spricht freilich schon Pindar (Nem. VII 81), vom ἠχήεις θρόος αὐλῶν ein alter Hymnendichter bei Plutarch Quaest. conv. III 6 p. 654. In der χρυσέα κίθαρις wird Pindar's χρυσέα φόρμιγξ nachklingen; die Leyer Apolls wird regelmäßig so genannt, vgl. Callim. Hymn. II 32 und O. Hoffmann Philol. XLVII 699 f.

ὕμνοισιν ἀναμέλπεται soll nach Weil bedeuten *que la cithare repond par ses accords au chant de l'hymne.* Man könnte die Worte allenfalls auch auf das Vorspiel der Hymnen, die ἀναβολή beziehen; das ist mir um so wahrscheinlicher, als von den Sängern und Tänzern erst im nächsten Satze die Rede ist.

Z. 17 f. schreibt Weil ὁ δὲ [θε]ω[ρ]ῶν usw., dem Inhalt der

---

59) Pratin. fr. 5 PLGr. III p. 560 Bgk.⁴ αἰόλιζε τῷ μέλει ist ein zufälliger Anklang.

60) Vgl. Guhrauer a. O. und O. Müller, Dorier I 321, der über den pythischen Nomos in der Hauptsache schon richtig geurtheilt hat.

Stelle durchaus angemessen; nur stimmt der Accent des Wortes nicht zu einer später (Abschn. 4) nachzuweisenden Norm der Melodienbildung. Ich meinte daher, mit meinem oben angesetzten Vorschlag nicht zurückhalten zu sollen. νεώρων (von dem seltnen νέ-ωρος, vgl. εὔωρος, ἔξωρος) müßte = νεαρῶν, νέων sein, vgl. Phot. Hesych. νέωρον· νέον und Lentz zum Ps.-Herodian I p. 200. 'οἱ δὲ νέοι μολπήν τε καὶ ἐς χορὸν ἐντύνεσθε' ermahnt Kallimachos als Priester des Apollo die jugendlichen Sänger und Tänzer (Hymn. II 8). Daß auch diese Lösung nicht als sicher gelten kann, verhehle ich mir keineswegs.

Die Schilderung der frohen, festlichen Gegenwart hat der Dichter unverkennbar mit besonderer Liebe durchgeführt. Man findet ähnliche Bilder bei den Tragikern (z. B. Eurip. Troad. 1076 ff.) und Pindar (fr. 130, 5 ff., vgl. Plut. Symp. III p. 654 F); aber am nächsten verwandt ist doch der ganzen Stimmung nach der Schluß des ersten homerischen Apollohymnus:

> ἔνθα τοι ἑλκεχίτωνες Ἰάονες ἠγερέθονται,
> αὐτοὶ σὺν παίδεσσι καὶ αἰδοίῃς ἀλόχοισιν·
> οἱ δέ σε πυγμαχίῃ τε καὶ ὀρχηθμῷ καὶ ἀοιδῇ
> μνησάμενοι τέρπουσιν, ὅτ' ἂν στήσωνται ἀγῶνα·
> φαίη κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρως ἔμμεναι αἰεί,
> ὃς τότ' ἐπαντιάσει', ὅτ' Ἰάονες ἀθρόοι εἶεν . . .
> πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὅσου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται,
> κοῦραι Δηλιάδες, Ἑκατηβελέταο θεράπναι κτλ.

Von seinem eigentlichen Thema, der delischen Apollolegende, biegt der alte Hymnensänger, ganz wie unser Dichter, unvermerkt ab, um den Glanz des delischen Festes zu verherrlichen und schließlich den tanzenden Mädchen seine Huldigung darzubringen, wie in unserm Päan zuletzt der 'Schwarm' der attischen Choreuten oder Theoren gepriesen wird. Schon früher[61]) habe ich das sogenannte Parthenion Alkmans unter diesem Gesichtspunkt mit dem homerischen Hymnus verglichen; denn auch hier springt die Dichtung, nachdem die Legende mit pathetischen Sätzen beschlossen ist (ἔστι τις θιῶν τίσις u. s. w., v. 36 ff.), zu einem ganz ähnlichen Vorwurf, der Schilderung des Jungfrauen-

---

[61]) Verh. der Philologenversammlung in Zürich S. 272.

chores und dem Preis der schönsten und anmuthigsten Tänzerinnen, über und wendet sich direkt an die betheiligten Mädchen[62]; und Derartiges scheint, nach den Fragmenten zu urtheilen, bei Alkman öfter vorgekommen zu sein. Durch diese Erwägungen bestätigt sich also die von Weil gegebene Anordnung der beiden Blöcke aufs schönste. Daß sich die religiöse Chorpoesie in der Gliederung des Stoffes vielfach an die alten monodischen Hymnen, besonders an Dichtungen vom Typus des ersten Apolloprooimions, angelehnt habe, suchte ich schon vor Jahren wahrscheinlich zu machen bei Gelegenheit einer Untersuchung über die Nomosfrage. Bei dem nahezu vollständigen Untergange der religiösen Chorlyrik mußten freilich vielfach Vermuthungen und Rückschlüsse die Lücke in der Ueberlieferung wohl oder übel ausfüllen. Der delphische Stein hat jetzt den Zusammenhang glatt wieder hergestellt[63].

* * *

In ihrer Sprache zeigt die Dichtung des athenischen Unbekannten verwandte Züge, wie der Päan des Aristonoos. Manche Einzelheit erinnert — wie die oben gegebenen Nachweise lehren können, die hier nicht wiederholt werden sollen — an jüngere attische Vorbilder, besonders an Euripides, obgleich der Kern durchaus das Gepräge alterthümlicher Chorlyrik trägt. Auch an Aristonoos selbst scheinen, abgesehen von den durch den verwandten Stoff gegebenen Uebereinstimmungen, einige charakteristische Wörter anzuklingen (z. B. ἐφέπων II B 9, vgl. I 31. 47), ohne daß man bei diesen von gemeinsamem Erbe lebenden kleinen Poëten an gegenseitige Abhängigkeit denken dürfte. Gewisse Lieblingsausdrücke (z. B. πάγον II A 3. B 9)

---

62) Von der Behandlung, die Bergk PLGr. III⁴ p. 26 sqq. dieser Dichtung hat angedeihen lassen, ist nicht viel Gutes zu sagen; aus den schönen Aufsätzen von Ahrens und Blass war viel mehr herauszuholen. Entschieden verkehrt werden die nur in der zweiten Columne nachweisbaren Paragraphi auf die metrische Eintheilung bezogen, wobei Bergk dann wiederholt Versehen annehmen muß; eher könnten sie Interpunktionszeichen sein (Blass); für noch wahrscheinlicher halt ich es aber, daß sie mit der Vertheilung der wunderlichen, uns hier angehenden Partie an mehrere Personen zusammenhängen, daß sie, mit andern Worten einen Personenwechsel markiren sollen, wie bei den Dramatikern.

63) Vgl. auch oben Anm. 44. Nach alter Terminologie wäre diese Partie als Sphragis zu bezeichnen.

werden anstandslos wiederholt angewandt. Ein paar Wendungen mögen vielleicht hellenistisch sein (z. B. Ἄραψ ἀτμός B 14), in noch spätere Zeit weist durchaus nichts.

Bemerkenswerth ist es, daß der Artikel auch hier nahezu vermieden wird (s. oben S. 20); wir haben wiederum nur éin sicheres Beispiel, ὁ δέ II B 17, wo ὅδε durch den Zusammenhang ausgeschlossen ist.

In dem tadellos erhaltenen Anfang des zweiten Blockes ist der Satzbau feierlich breit und schleppend, wie in den oben S. 20f. besprochenen Strophen (B Z. 2—9, αἷ—ἵνα—ὅς—ἐφέπων); so überladen, wie bei Aristonoos, scheint er mir auch hier nicht zu wirken. Denselben Charakter zeigt die Periode, mit der der erste Block beginnt, wenn die durchweg sehr naheliegenden Ergänzungen das Richtige getroffen haben (—ὅς—ὡς—ὃν—ὅτε—ἔσθ'). Aber dort, wo der Dichter den Blick von den Göttern weg wendet zu der feiernden Gemeinde und ihren Opfern und Tänzen, ändert sich der Stil des Satzbaues ganz merklich. Es lösen sich rasch sechs kurze parataktische Sätze ab (B 10 ff.), in denen die Hauptmomente der Festfeier wie eine Reihe von Bildern vor unserm Auge vorüberziehen. Und an derselben Stelle schlägt auch der Stil der Musik um in jene höchst charakteristischen chromatischen Tonfolgen, durch die jedenfalls ein glänzender, bunter Eindruck hervorgerufen werden sollte. Inhalt, Satzrhythmus und Musik bilden, das fühlt noch der moderne Leser heraus, eine organische, von demselben Geiste erfüllte Einheit. Wir haben es offenbar mit einem Künstler zu thun, der mit unscheinbaren Mitteln lebendige, charakteristische Wirkungen zu erzielen weiß.

Vollkommen einheitlich ist die metrische Form: vom ersten bis zum letzten Wort, durch etwa einhundertfünfundzwanzig erkennbare Takte, ist der fünfzeitige Rhythmus durchgeführt. In den uns erhaltenen Dichtungen sind rein oder auch nur vorherrschend kretische Strophen nicht gerade häufig; eine kretische Partie von gleichem Umfang wie der delphische Hymnus wird sich überhaupt sonst nicht nachweisen lassen. Einige Bemerkungen über diese Frage boten schon Weil und Reinach; genauer wird man sich orientiren durch die gute Uebersicht über den Gebrauch der Kretiker, die jetzt Rossbach in der speciellen Metrik ([3] S. 154 ff.) gegeben hat; daneben ist auch die Samm-

lung der Zeugnisse und Beispiele bei E. v. Leutsch, Grundr. d. Metrik S. 145 ff. immer noch sehr brauchbar.

Für den fünfzeitigen Rhythmus haben die alten Techniker bekanntlich drei verschiedene Bezeichnungen: κρητικός, παιάν (παιών), ὄρθιος (Christ, Metrik S. 14)[64]. Als Kretiker pflegen sie die Normalform – ◡ – zu bezeichnen, als Paian die Form mit éiner aufgelösten Länge, als Orthius den ganz aus Kürzen zusammengesetzten (pentabrachischen) Typus[65]. Alle drei Namen sind aber eigentlich Synonyma[66]; sie gehen auf den „hellklingenden kretischen Päan", auf das Festlied des dorischen Apollokultes. Die spärlichen Urkunden und Nachrichten über die älteste Entwickelung der religiösen Lyrik — Thaletas, das Auftreten seiner Kretiker bei Alkman — waren schon längst in diesem Sinne ausgedeutet worden. Aber erst der delphische Stein gibt uns ein ächtes, wirkungsvolles Beispiel dieser für das religiöse Leben der Alten so bedeutsamen Dichtungsgattung. Der strenge alte Stil ist hier in der Rhythmik im ganzen treu festgehalten, während die Asklepiospäane aus Athen Epidauros Ptolemaïs eine andere und freiere formelle Kunst zeigen. Das war aber keine archaïsche Schrulle des Dichters; in gewissen delphischen Apolloliedern muß der kretische Rhythmus bis in späthellenistische Zeit herunter herrschend geblieben sein. Das lehrt vor allem die Thatsache, daß die Metriker 'aus den sogen. delphischen Liedern' (ἐκ τῶν καλουμένων Δελφικῶν) rein päonische Verse citieren (Heph. p. 42. 199 W.) und den Päon auch Δελφικός nennen (Anecd. I p. 61. 228 Studem.). Auch hätten die römischen

---

[64] Der Terminus πεντάβραχυς ist antik (Cramer Anecd. III 314, 22. Schol. Heph. A p. 197 W.), was ich gegen Reinach (S. 594) bemerke.

[65] Den Namen Ὄρθιος habe ich früher (Wochenschr. f. kl. Philol. 1887, 1192 ff.) auf die gleichmäßige, aus lauter Kürzen bestehende Form des Taktes bezogen. Ich halte das nicht mehr für wahrscheinlich, sondern glaube, daß der Name vom ὀρθιάζειν, vom 'hohen Liede' des Apoll, durch die gleiche Differenzirung abgeleitet ist, wie seine Synonyma; in diesem Punkte weiche ich jetzt von meinen früheren Ansichten noch weiter ab, als Graf, der den musikalischen Charakter des Terminus νόμος ὄρθιος sehr richtig betont und Zielinski's interessante Deutung von Pind. Pyth. X 36 gut zurückgewiesen hat (Rh. M. XLIII 513). Ob man freilich an der angeführten Pindarstelle trotz des Prädikats ὁρῶν die umstrittenen Worte ὀρθίαν ὕβριν vom Schreien der Esel verstehen darf, ist mir mehr als zweifelhaft. Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf meine Vermuthung ὁρῶσ' — Ὀρθία (= Artemis, s. Alkman 23, 61. Epigramm. ex lap. coll. 806, 1. Hymn. Orph. 36, 8) hinweisen, s. Roscher's Lexikon I 2816 Anm.

[66] Das lehrt auch Kratin Troph. 222 CAFr. I p. 80 K., wo die feste wie die aufgelöste Form des Taktes als Κρητικὸν μέλος bezeichnet werden.

Dramatiker den fremdartigen Rhythmus schwerlich mit solcher Vorliebe angewandt, wenn er nicht ihren Lehrmeistern, den Hellenisten, geläufig gewesen wäre. Die Fragmente des Kastorion, Theodoridas und Simmias bieten einige Beispiele.

In der ältern Zeit scheint man die dreisilbige Normalform der Kretiker mit zwei Längen weitaus bevorzugt zu haben, wenn man aus den wenigen erhaltenen Reihen Alkman's einen Schluß ziehen darf. Schon in den Strophen des Aeschylus (Suppl. 424 ff.), Simonides und Pindar (Ol. II. Pyth. V) ist größere Beweglichkeit, und in den zahlreichen fünfzeitigen Bildungen bei Aristophanes, besonders in den Wespen und Acharnern, überwiegen — von den Schlußfüßen der Kola abgesehn — die Päone; allerdings, wie in dem Päan des Simonides, fast durchweg sogenannte erste Päonen, so daß der Takt mit einer festen Länge beginnt; das Vorherrschen des vierten Päon in den Georgoi wird als etwas besonderes notirt. Wo mehrere Päone auf einander folgen, gehören sie meist derselben Art an (– ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ oder ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ –); ein Zusammentreffen von mehr als drei Kürzen wird dadurch im ganzen vermieden (Aristoph. a. O., Eurip. Orest. 317, Soph. Elektr. 1249). Die pentabrachische Form muß recht selten gewesen sein; Hephästion (Kap. 13 p. 80 W.) belegt sie aus dem Hellenisten Simmias.

Vergleicht man die metrische Form des delphischen Hymnus mit solchen Analogien, so läßt sich nicht verkennen, daß die verschiedenen Typen des Rhythmus mit besonderer Freiheit und Gewandtheit zur Geltung gebracht werden. Zwar für die umstrittenen anaklastischen Taktfiguren, den sogen. zweiten und dritten Päon (◡ – ◡ ◡ und ◡ ◡ – ◡), ist auch hier kein Beleg nachzuweisen[67]). Aber die vier übrigen Schemata sind in verschiedenem Procentsatze vertreten. Etwa 80 Takte sind voll-

[67]) Reinach hält, wie die meisten Neueren (s. Rossbach, Specielle Metrik 732) den zweiten und dritten Päon für ein Hirngespinst alter Techniker. Mir scheint das nicht so ohne weiteres ausgemacht. Anaklasis der rhythmischen Formen ist in diesen ausgesprochen musikalisch-orchestischen Taktarten eben so gut möglich, wie in den Jonikern (vgl. z. B. Pindar Pyth. V 2 f., wo die Rhythmisirung –̇ ◡ – | ◡̇ – ◡◡ | und –̇ ◡ – | ◡̇◡ – ◡ | –̇ ◡ ◡◡ [d. h. ♩ ♪ ♩ | ♪ ♩ ♫ u. s. w.] nahe genug liegt), und eine Ahnung solcher später verdunkelten Thatsachen kann sich in jenen Kunstausdrücken erhalten haben. Jedenfalls ist es überflüssig, einen neuen Terminus einzuführen, wie Reinach thut, der sich der Bezeichnungen *péon a maiore* und *a minore* bedient.

ständig erhalten oder mit hinreichender Sicherheit wieder herzustellen. Gehen wir von der sprachlichen Grundgestalt der Wörter aus, herrscht die Normalform des Fußes – ◡ – mit 43 Fällen entschieden vor; die beiden Päone zusammen kommen nicht ganz so hoch und halten sich — der erste mit 17, der zweite mit 16 Beispielen — annähernd die Wage; vom Orthius oder Pentabrachys sind vier Beispiele da, von denen das eine freilich nur auf einer sehr wahrscheinlichen Ergänzung Weil's beruht[68]. Das Verhältniß verschiebt sich aber sehr wesentlich zu Gunsten der sogen. aufgelösten Füße, wenn man die zahlreichen Fälle einrechnet, wo die sprachliche Länge melodisch — auch in der Schrift, wie der Leser beobachtet haben wird — in zwei Kürzen gespalten ist. Dadurch gehen dem einfachen Kretiker 18 Fälle verloren, von denen 3 dem ersten, 12 dem zweiten Päon und 3 dem Orthius zuwachsen. Auf dieselbe Weise werden 4 Päone in Pentabrachen verwandelt. Die alte Scheu, zu viel kurze Silben zu häufen, ist offenbar gründlich überwunden. Wie sprachlich ausgeprägte erste und vierte Päone (– ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ –) zwanglos neben einander stehn (Takt 84. 85), so werden durch die melodische Silbenspaltung oft ganze Ketten von Kürzen geschmiedet (vgl. Takt 7. 8, 15. 16, 71. 72, 75. 76, 84. 85. 86, 87. 88, 91 ff., 116 f.), bis zu einer Länge von dreizehn Gliedern (91 ff.). Hier sehn wir es handgreiflich vor uns, wie die musikalische Rhythmik und Metrik die sprachliche zugleich bedingt und ergänzt. Der Zug nach bunten lebhaften Taktformen geht offenbar vom μέλος aus; die sprachliche Einkleidung vermag nicht ganz mit zu kommen, befreit sich aber doch völlig von den alten Einschränkungen[69].

---

[68] T. 39, wo ich den Pentabrachys hergestellt habe, zähle ich nicht mit, da die ganze Stelle doch zu problematisch ist.

[69] Unter dem Strich mag ein Verzeichniß der verschiedenen Taktformen gegeben werden; ein Stern links von der Zahl bedeutet die melodische Auflösung der ersten, ein Stern rechts von der Zahl die melodische Auflösung der zweiten Silbe.

I. – ◡ – 2. 8. 9. 12. *16. *20. *27. *31. 34. *35. 38. 42. 69. 73. *76. *77. 78. 81. 82. *86*. *88. 90. *92*. 94. 97. 99. 100. *101. 104. *105. 106*. 107. 108*. 109*. 113. *115. *116*. *118. 119. 120. 123. 125. 126.

II. – ◡ ◡◡ 3. 7. 28. 30. 68. 75. *83. 84. 87. 88. 89. 91. 93. *98. 103. 111. 112. (vgl. I 106. 108. 109).

III. ◡ ◡◡ – 6. 11. 17. 21. 71*. 72. 79. *85. 95. 102. 110. 114. 117. 121. 124. 127 (vgl. I 16. 20. 27. 31. 35. 76. 77. 101. 105. 115. 118).

IV. ◡◡ ◡ ◡◡ 70 (?). 74. 80. 96 (vgl. I 86. 92. 116. II 83. 98. III 71. 85).

Im dritten Buch der Aristotelischen Rhetorik (Kap. 8) wird der vierte Päon, im Gegensatz zum ersten, als passende Satzclausel bezeichnet; ἡ γὰρ βραχεῖα διὰ τὸ ἀτελὴς εἶναι ποιεῖ κολοβόν· ἀλλὰ δεῖ τῇ μακρᾷ ἀποκόπτεσθαι καὶ δήλην εἶναι τὴν τελευτήν, μὴ διὰ τὸν γραφέα μηδὲ διὰ τὴν παραγραφήν, ἀλλὰ διὰ τὸν ῥυθμόν. Das gilt bekanntlich auch für die musikalisch-rhythmischen Bildungen, von deren Ende die Doppelkürze fast vollständig ausgeschlossen ist. Wenn wir die scheinbar gleichmäßig fortströmenden Rhythmen unseres Gedichtes in Kola zerlegen wollen, wird als erste Bedingung die Länge am Schluß aufzustellen sein, und zwar, da die Takte durchweg gefüllt werden, wenigstens für Hauptabschnitte die den Takt beendende zweite Länge des Fünfzeitlers. In der That nimmt man bald zahlreiche kleine Taktgruppen wahr, in denen sich anfangende erste Päone (– ◡◡◡) oder Orthii mit abschließenden vierten Päonen oder Kretikern (⏖ ◡ –) unverkennbar zu einem runden Ganzen verbinden vgl. Takt 7 f. 12 f. 15 f. 23 f. 80 ff. 87 f. 89 f. 93 f. 106 f. 112 f. 122 f.

Im Uebrigen giebt es nur äußerst wenige Anhaltspunkte, von denen aus man der Frage nach der Gliederung des Gedichtes beikommen könnte. Die sprachlichen Indicien für den Versschluß versagen fast vollständig: was gewiß kein Zufall ist, sondern auf enge Gebundenheit des Vortrages hinweist. Nur an einer Stelle läßt ein Hiatus eine Fermate vermuthen, B 17 T. 123 f. ἀναμέλπεται ὁ δέ[70]). Nun entspricht ἀνακίδναται Z. 14 f. T. 113 diesem Worte nach Form und Bedeutung, steht vor einer schweren Sinnpause und wird zu derselben musikalischen Cadenz gesungen: also muß auch hier der Abschluß einer rhythmisch-melodischen Phrase angesetzt werden (Reinach S. 596). Von dort bis ἀναμέλπετι zählt man just zehn Takte; und in der Mitte, am Schlusse des fünften, tritt mit starker Interpunktion wieder ein verwandter Begriff auf (ᾠδὰν κρέκει), der zu einem melodisch als Cadenz wirkenden vierten Päon gesungen wird. Diese Partie zerfällt also in Abschnitte von je fünf Kretikern. Ein Kolon von gleichem Anfange ist unverkennbar Takt 12 τρίποδα bis 16 δράκων und Takt 17 ὅτε bis 21 [φυάν] anzunehmen,

---

70) Bei Weil's Ergänzung würde auch Z. 10 πάγον. | ἴθι ein ähnliches Anzeichen zu erkennen sein; ich wage damit aber nicht zu rechnen, da mir der Sinn nicht einwandfrei erscheint, s. S. 43.)

wenn ich Wort und Weise richtig ergänzt habe. In der That ist der nach unserer rhythmischen Schablone auffällige 'Fünfer' im kretischen Takt ein auch sonst oft nachweisbares wichtiges Gliederungsmaß. Wesentlich aus Pentametern scheint ein Hyporchem oder Parthenion des Bakchylides bestanden zu haben (fr. 31 PLGr. III p. 580 B.[4]), bei Dionys von Halikarnass (*de comp. verb.* 17) wird ein kretischer Pentameter aus einem unbekannten Lyriker (adesp. fr. 117 p. 726 Bgk) citirt, und zahlreiche Beispiele finden sich bei den attischen Dramatikern (Eurip. Phoen. 1524 f., Aristoph. Acharn. 215. 295. 973 usw.)[71]).

Der Musenanruf würde bei Weil's Ergänzung mit einer breiten Heptapodie beginnen; denn von T. 67 Ἑλικ]ῶνα bis 73 εὐώλενοι fließt Text und Melodie gleichmäßig fort, ohne daß man sich auch nur eine Nebencäsur denken könnte; an der Stelle, wo der Text das am ersten erlaubte, bei ἐριβρόμου T. 71, ist die letzte Silbe durch melodische Spaltung getheilt und zum folgenden in Beziehung gesetzt. Nun nehmen die ältern Techniker als Maximalgrenze für kretische Reihen den Hexameter an (Hephaest. 13). Das hat mich gegen Weil's Vorschlag, der mir erst so gut wie sicher schien, vorübergehend wieder mißtrauisch gemacht; wer trotz der oben angedeuteten Bedenken πρ]ῶνα ergänzt, stellt einen correcten Hexameter her, wie er Takt 74 ff. offenbar vorliegt; denn die Takte 74 μόλεε — 79 χρυσεοκόμαν bilden ein Ganzes, das durch den Sinn, das Uebergreifen der Wörter über die Fußgrenze und den Zug der Melodie aufs engste verbunden ist. Aber ähnliche Schwierigkeiten wiederholen sich später, wie wir sehn werden, an lückenlos erhaltenen Stellen. In der That haben die alten Techniker jene Bestimmung allem Anscheine nach lediglich von den gewöhnlichsten stichischen Langversen abgeleitet; sie halten selbst eine Hinterthür offen, indem sie gewisse melische Gruppenbildungen als ὑπέρμετρα oder περίοδοι bezeichnen[72]). So haben wir wohl zwei Gruppen, die

---

[71]) Rossbach, Specielle Metrik 734: „Dagegen vereinigen die Komiker bei einem besonders raschen Tempo bisweilen fünf päonische Füße zu einer rhythmischen Reihe.“ Die Bemerkung ist offenbar zu eng gefaßt.

[72]) Vgl. R. Westphal, Allg. Metrik 80 ff. Auf die Ansetzung dieser Perioden bin ich unabhängig von Th. Reinach gekommen, der bei Block B, von Kleinigkeiten abgesehen, die oben entwickelten Ergebnisse vorweg genommen hat: eine Bürgschaft, daß unsere Gliederung nicht lediglich auf subjectivem Geschmacke beruht.

eine von sieben, die andere von sechs Takten, anzunehmen, die sich wiederum, wie Vordersatz und Nachsatz, mit einander zu einer dreizehntaktigen Periode zusammenschließen.

Der gegebene feste Punkt im Folgenden ist πάγον T. 94: der Wechsel im Inhalt, der ebbende Rhythmus und die cadenzartig zu einem Ruhepunkt herabsinkende Melodie lehren, daß hier ein Hauptabschnitt ist. Dem Umfange nach überwiegt diese Partie mit fünfzehn Takten die oben analysirte um eine Kleinigkeit. Die Kolometrie ist hier unklarer und vieldeutiger als oben. Am Schluß Takt 91—94 steht unverkennbar ein Kolon von vier Takten, τὸ πολυθρύλλητον τετράμετρον (Heph.), das in der Komödie sehr häufig war und vielleicht gerade deswegen dem Dichter des Apolloliedes nicht vornehm genug erschien, um den Grundtypus seiner Strophen zu bilden. Ob man hinter 82 Παρνασσίδος mit der Länge absetzen, oder einen unvollkommeneren Abschluß mit zwei Kürzen bei 84 ἕδρανα annehmen soll, wird sich nicht sicher entscheiden lassen. T. 88 -ύδρου und 90 -νίσεται sind beide geeignete Schlußpunkte; der tiefere Einschnitt scheint sich mir T. 90 zu markiren.

Von Takt 95 an greifen die Wörter ungewöhnlich häufig über die Taktgrenzen hinüber; dementsprechend fallen die syntaktischen und melodischen Einschnitte T. 97 f. 103. 109 mitten in die Takte, während sie sonst möglichst ans Taktende gelegt zu sein scheinen. Dadurch gewinnt diese Partie — der Anfang des scharf abstechenden, glänzenden Schlußbildes — auch in rhythmischer Hinsicht einen bewegteren, flüssigeren Charakter, in unverkennbarer Uebereinstimmung mit dem lebhafteren Satzbau und der gleitenden Chromatik des Melos (oben S. 51). Die Takte 95 bis 103 ἄθραυστον rollen ohne merkbaren Einschnitt herunter, höchstens könnte man hinter 101 eine Nebencäsur annehmen[73]. Ebenso bilden die Takte 103 ἁγίοις bis 108/109 ταύρων ein Ganzes, vielleicht mit einem Nebeneinschnitt hinter T. 107. Daß wirklich bei ταύρων 108 f. die musikalisch-rhythmische Phrase schließt, bestätigt geradezu urkundlich die nach unten gleitende chromatische Cadenz, die auch in Takt 113 und 123 als Clausel verwandt wird. Aehn-

[73] Reinach's Kolometrie kann ich hier nicht billigen. Sinn und Melos weisen darauf hin, daß die Phrasen innerhalb des Fußes abschließen, während R. hinter 101 und 107 die Haupteinschnitte macht.

lich erinnert T. 102/3 der Quartensprung nach unten an den Schluß des Haupttheils T. 93/94. Hier, wie vor dem Seikilosstein und dem Orestespapyrus, bestätigt es sich auf's schönste, daß das Melos wichtige Anhaltspunkte für die Kolometrie geben konnte[74]): wobei es freilich eine offene Frage bleibt, wie weit die alten Techniker von diesem Hilfsmittel wirklich Gebrauch zu machen verstanden[75]).

Man kann danach den Text nach κῶλα und περίοδοι absetzen, wie wir es nach dem Vorgang des spätern Alterthums zu thun pflegen, während ein solches Hilfsmittel entbehrlich schien, so lange Wort und Weise lebendig verbunden waren[76]). Einige besser erhaltene Theile mögen hier in dieser Schreibung, in der die freie rhythmische Architektonik übersichtlicher hervortritt, nochmals abgedruckt werden.

A.

T. 12. τρίποδα μαντεῖον ὡς εἷ[λες ἐχθρὸς ὃν ἐφρ]ούρει δράκων,
T. 17. ὅτε τε[οῖσι βέλεσιν ἔτρ]ησας αἰόλον ἑλικτὰν [φυάν.

B.

T. 67. κέκλυθ'] Ἑλικῶνα βαθύδενδρον αἳ λάχ[ετε Διὸς ἐρι]βρόμου
θύγατρες εὐώλενοι,
T. 74. μόλετε, συνόμαιμον ἵνα Φοῖβον ᾠδαῖσι μέλψητε χρυσεοκόμαν,
T. 80. ὃς ἀνὰ δικόρυνβα Παρνασσίδος τᾶσδε πέτρας ἕδρανα
μετὰ κλυταῖς Δελφίσιν Κασταλίδος εὐύδρου νάματ' ἐπινίσεται,
T. 91. Δελφὸν ἀνὰ πρῶνα μαντεῖον ἐφέπων πάγον.
T. 95. πάρα] κλυτὰ μεγαλόπολις Ἀθθὶς εὐχαῖσι, φερόπλοιο ναίουσα Τριτωνίδος δάπεδον ἄθραυστον·

---

[74]) Vgl. Philol. LII 182 f.

[75]) Einen Fall, wo das μέλος berücksichtigt und zu Schlüssen benutzt ist, meine ich in den Euripides-Scholien nachgewiesen zu haben, s. Philol. LII 183 ff. 199.

[76]) Vgl. Philol. LII S. 182. Es darf jetzt als eine feststehende Thatsache gelten, daß man in lyrischen Strophen im Alterthum die Kola oder Verse ebensowenig absetzte, wie wir das in Notendrucken heutzutage für nöthig halten.

T. 104. ἁγίοις δὲ βωμοῖσιν Ἅφαιστος αἴθει νέων μῆρα ταύρων·
T. 110. ὁμοῦ δέ νιν Ἄραψ ἀτμὸς ἐς Ὄλυμπον ἀνακίδναται·
T. 114. λιγὺ δὲ λωτὸς βρέμων αἰόλοις μέλεσιν ᾠδὰν κρέκει·
T. 119. χρυσέα δ' ἁδύθρους [κί]θαρις ὕμνοισιν ἀναμέλπεται·
T. 124. ὁ δὲ [νε]ώρων πρόπας ἑσμὸς Ἀθθίδα λαχών . . .

Sichere Spuren antistrophischer Entsprechung wird man auch so nicht nachweisen können.

* * *

Nach Weil (p. 579) ist die Dichtung ein προσόδιον.

Daß man zu ungeraden Taktarten gerade so gut taktmäßig einherschreiten kann, wie zu geraden, weiß jeder, der einmal eine Polonaise 'getanzt' oder beim Marschiren das alte Lied vom Prinzen Eugen gesungen hat. Die energischer betonten Töne treffen in regelmäßigem Wechsel bald auf den linken, bald auf den rechten Fuß; die Bewegung wird freier und lebhafter, kann aber doch immer noch ihren marschmäßigen Charakter beibehalten[77]).

Aber Weil hat für seine Ansicht kein andres positives Kennzeichen geltend gemacht, als seine problematische Ergänzung und Erklärung von B 10 ἴθι] κλυτά μεγαλόπολις Ἀθθίς. Und selbst zugegeben, daß er mit ihr das Richtige getroffen habe — was ich nicht glaube —, bleibt es doch noch fraglich, ob die Worte in Weil's Sinne verwerthet werden dürfen. Man könnte den Spieß geradezu umdrehen; es ist doch durchaus nicht so naheliegend, daß sich die Sängerinnen und Sänger eines Prosodions, die *puellae et pueri integri*, selbst als κλυτά μεγαλόπολις Ἀθθίς bezeichnen.

Vor Allem wird man die in der Schlußpartie geschilderte Situation scharf ins Auge fassen müssen. Das Opfer brennt auf dem Altare; Weihrauchwolken steigen in die Luft; Flöte und Kitharen ertönen: ist das die Situation, in der ein προσόδιον, ein Prozessionslied, gesungen wird? Ich möchte das nicht bejahen. Es ist doch viel natürlicher, daß die Gemeinde schon versammelt

---

[77]) Derart mag der 'Dreischritt', das *tripudium*, gewesen sein, in dem die Salierprocession durch die Stadt zog (Liv. I 20, 4).

ist, daß sie — wie in dem Kallimacheïschen Apollohymnus, der so manche verwandte Züge bietet — dem Gotte mit dem Brandopfer zugleich Tanz und Gesang am Altare darbringt. Ausdrücklich heißt es in einem Artikel des sogen. Etymologicum Magnum, der freilich einzelne unsolide Elemente enthält[78]: ὑπορχήματα δὲ (καλεῖται), ἅτινα πάλιν ἔλεγον ὀρχούμενοι καὶ τρέχοντες κύκλῳ τοῦ βωμοῦ καιομένων τῶν ἱερείων. Der Zug, der uns hier angeht, wird bestätigt durch Ps.-Lucian (Liban.?) de salt. 16: ἐν Δήλῳ δέ γε οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως, ἀλλὰ σὺν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίγνοντο. παίδων χοροὶ συνελθόντες ὑπ' αὐλῷ καὶ κιθάρᾳ οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπωρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ᾄσματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα[79]. Das ist gewiß nicht aus den Fingern gesogen. Die Tänze und Lieder der κοῦραι Δηλιάδες sind offenbar in einer ähnlichen Situation gesungen. Ebenso der Apollohymnus des Kallimachos. In dieser in ihrer Art völlig einzigen Dichtung, die sich auch ihrer Gliederung nach an alte dorische Hymnenpoësie anzulehnen scheint, wird der ursprünglich monodische ὑποχρηματικὸς τρόπος (Athen. I 15 D), den die Alten mit Recht schon in der Odyssee (ϑ 262) erkannten, mit dem chorischen in höchst merkwürdiger Weise vereinigt. Ein Hymnode ist es, der dem Chor gegenübersteht und der mit seinen Versen Tanz, Musik und Ie-Päanrufen der παῖδες zu regeln hat, wie ein χοροδιδάσκαλος:

V. 8. οἱ δὲ νέοι μολπήν τε καὶ ἐς χορὸν ἐντύνεσθε . . .
V. 16. ἠγασάμην τοὺς παῖδας, ἐπεὶ χέλυς οὐκέτ' ἀεργός.
V. 17. εὐφημεῖτ' ἀΐοντες ἐπ' Ἀπόλλωνος ἀοιδῇ.
V. 25. ἱὴ ἱὴ φθέγγεσθε· κακὸν μακάρεσσιν ἐρίζειν . . .
V. 28. τὸν χορὸν ὡπόλλων, ὅτι οἱ κατὰ θυμὸν ἀείδει
τιμήσει· δύναται γάρ, ἐπεὶ Διῒ δεξιὸς ἧσται[80].

[78] Er gehört unter die problematischen Zeugnisse von der Bedeutung der Orchestik, die ich in den Commentationes Ribbeckianae p. 4 f. 10 ff. gesammelt und zergliedert habe. Die oben mitgetheilte Einzelheit hat aber doch wohl Jemand geschrieben, der das Hyporchem als Gesang und Tanz beim Opfer aus lebendiger Anschauung kannte.

[79] Ebenso wird in einer wenig beachteten Stelle des Heliodor (III 2) der Chor bei einem delphischen Feste in zwei Gruppen, die Sängerinnen und die Tänzerinnen, geschieden; die ganze Schilderung wird aber in der Hauptsache wohl ein Phantasiebild sein.

[80] Die ganze Einleitung des Kallimacheïschen Apollohymnus — ihre ἀρχαί und κατατροπαί, wie man die vier symmetrischen Theile zu

Der Rhythmus unserer Dichtung würde zu der hier vertretenen Annahme mindestens so gut stimmen, wie zu der Hypothese Weil's. Der Päon (wie der in dem Päan Isyll's gewählte Ionikus) hat nach den Alten — wie nach unserm Gefühl der Dreivierteltakt — immerhin einen überwiegend tanzmäßigen Charakter. Der Anonymus Ambrosianus (Anecd. var. p. 225 Studem.) sagt: ὁ δὲ αὐτὸς (ὁ ἀμφίμακρος, – ◡ –) καλεῖται καὶ κρητικός, ὡς τῶν Κρητῶν ἐπινοησάντων τὸ εἶδος τοῦ τοιούτου ῥυθμοῦ, οἷς καὶ τὸ ὑπόρχημα ἀναφέρεται· φιλεῖ δὲ τὰ ὑπορχήματα τούτῳ τῷ ποδὶ καταμετρεῖσθαι, οἷον

οὐχ ἕδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς[81]).

Das citirte Fragment stammt aus den Hyporchemen des Bakchylides (23 p. 577 Bgk.); seine Fortsetzung kennen wir aus Dionys von Halikarnass:

ἀλλὰ χρυσαιγίδος Ἰτωνίας

χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλθόντας ἁβρόν τι δεῖξαι

Der Chor befindet sich vor dem Tempel und zeigt seine Künste, wie wir das auch hier annehmen müssen. Aus ähnlicher Situation heraus heißt es bei Simonides (Plut. Sympos. IX 15, 2 fr. 31 p. 401 Bgk.): ἐλαφρὸν ὄρχημ' ἀοιδᾷ ποδῶν μιγνύμεν· Κρῆτά μιν καλέοισι τρόπον κτλ.[82]).

Mehr Nachdruck möchte ich auf die Compositionsform im Ganzen legen. Weder das Melos, noch der Zuschnitt der Kola

---

nennen befugt ist — wird erst recht verständlich, wenn man diese leider im Einzelnen unbekannten Größen in Rechnung stellt. Am Schluß der μεταργά (V. 16) tritt der Chor ein. Der Hymnode mahnte ihn dann selbst, zu schweigen (εὐφημεῖτε), fordert ihn später auf, ἰή zu rufen, und sagt, nachdem er das gethan hat: τὸν χορὸν ὠπόλλων, ὅτι οἱ κατὰ θυμὸν ἀείδει | τιμήσει ('Apollo wird dem Chor Ehre verleihen, weil er so schön singt'; es ist weder ὅ,τι zu schreiben, noch mit Richter 'wenn' zu paraphrasiren). Die vier Einleitungstheile sind ganz parallel angelegt und haben auch gleichen Umfang (1—8. 9—16. 17—24. 25—31); nur der letzte zählt einen Vers weniger; aber gerade hier fallen die Päanismen des Chores in der Mitte (hinter 27) ein. So bestätigt die Ausnahme die Regel. Durch Lücken oder Streichungen (Ahlwardt u. A.) ist natürlich eine äußerliche Symmetrie nicht herzustellen.

[81]) Andere Stellen bei O. Hense Acta soc. Lips. IV p. 189. 191. v. Leutsch Metrik S. 381.

[82]) Th. Zielinski Rhein. Mus. XLVIII 6.6 bemerkt: „Der ungelenke Fünfzeitler ließ nur einen plumpen Tanz zu, der wegen der Ungleichheit der Schritte den Eindruck des Hinkens machte" u. s. w. Er wird Das jetzt schwerlich noch vertreten. Nach den Zeugnissen wenigstens hat der Κρητικὸς τρόπος einen ganz andern Charakter.

zeigt durchgreifende Gleichförmigkeit, die auf antistrophischen Bau zu schließen erlaubten; das Gedicht ist offenbar 'durchcomponirt'. Für ein Processionslied ist diese Anlage doch kaum geeignet; was wir sonst an melischen Proshodien kennen, hat in der That einen ausgeprägt strophischen Charakter. Umgekehrt scheinen die Hyporcheme — nach den Fragmenten des Pratinas und Pindar zu schließen — von der strophischen Gliederung meist abgesehn zu haben. Es ist das sehr begreiflich; bei der Theilung der Arbeit konnte man den Sängern wie den Tänzern eine complicirtere musikalische Aufgabe zumuthen[83].

Trotzdem wage ich das Lied nicht mit Zuversicht als Hyporchem im eigentlichen Sinne zu bezeichnen: die Hauptsache, die Art des Tanzes, insbesondere das Auftreten jener προκριθέντες, läßt sich auch aus den letzten erhaltenen Zeilen nicht mit Sicherheit ableiten. Kurz vorher heißt es, dass die Kitharis ὕμνοισιν ἀναμέλπεται. Es ist nicht ganz klar, ob dieser Ausdruck auf unser Lied selbst zu beziehn, und noch weniger, ob er technisch zu fassen ist; denkbar ist beides. An einen Hymnus im Sinne der Kitharödik, also an eine nomos-artige Solistenleistung, möchte ich nicht denken; man wird von Staatswegen nur solche Compositionen in Stein verewigt haben, die als δαμώματα, als Gesang der Bürger- und Knabenchöre, dienen konnten und sollten. Ich begnüge mich also, das Gedicht als einen Chor-Hymnus anzusprechen, als einen κυρίως ὕμνος, der nach Aristoteles und den Rhetoren nichts anderes ist als ein Enkomion auf einen Gott[84].

---

83) v. Wilamowitz, Herakles I 76 faßt ὑπόρχημα (wie Christ gr. Litt.² 126) allgemein als Tanzlied; „es ist ein schlechter Name; denn Tanzlieder sind sie ja alle." ὑποργεῖσθαι (ὑπ' αὐλητῆρος, ὑπ' ᾠδῆς) heißt zur Musik tanzen (vgl. das prachtvolle Bild Aesch. Choëph. 1023/25, wo ᾗ δ' zu schreiben ist): das Wort scheint also technisch nur ein Tanzlied zu bezeichnen, wo der orchestisch-mimische Part besondern Tänzern, den ἄριστοι des Ps.-Lucian, zufiel (s. auch Böckh, de metr. Pind. III p. 270). Die bei Plutarch Symp. IX 15 angeführten Fragmente (Simon. 29 ff.) zeigen, daß in den ὑπορχήματα das orchestische Moment wirklich ganz besonders hervorstach.

84) Der Päan im technischen Sinne wird durch die oben besprochenen Formeln gekennzeichnet. Bei den alten Dichtern hat das Wort freilich eine weitere Bedeutung (Alkm. 22 Bakchyl. 13 ff. u. s. w.); man könnte danach unser Lied auch einen Päan nennen, freilich ohne etwas damit zu gewinnen. Daß Simon. fr. 26. A B aus wirklichen παιᾶνες stammen, ist nicht ausgemacht; aus der Aristotelesstelle (wo παιάν einen rein metrischen Sinn hat) kann man es nicht folgern. Der Päan

Aus dem Inhalte der Dichtung hat Weil besonders zwei Momente herausgehoben: die Erwähnung der Galater und das Auftreten einer attischen Theorie. Er schließt daraus, daß das Gedicht ein Proshodion für die Soterien gewesen sei, ein Fest, das nach dem Galliersiege von den Athenern und Aetoliern gemeinschaftlich gestiftet worden sei[85]. *Athènes avait échappé à un grand danger, le flot de l'invasion gauloise avait été refoulé sans que l'Attique en eût souffert; une théorie brillante, en tête de laquelle figuraient les femmes des premières familles, peut-être des prêtresses* — das hängt zusammen mit der problematischen Deutung der Worte κλυτὰ μεγαλόπολις Ἀϑϑίς —, *fut députée à Delphes afin de remercier les dieux qui avaient si visiblement protégé la ville et le pays. S'il en est ainsi, notre hymne a été composé dans la première moitié du troisième siècle et se trouve être contemporain des hymnes, plus savants, mais non plus vivants, de Callimaque.*

Weil's Hypothese scheint ziemlich allgemeinen Beifall gefunden zu haben und blendete auch mich auf den ersten Blick, obgleich sich meine Vermuthungen von vornherein nach einer andern Richtung gewandt hatten. Aber je tiefer ich mich in die Einzelheiten des Textes hineinarbeitete, desto mehr widerstrebende Einzelheiten meinte ich zu beobachten.

Ueber die Geschichte und dem Charakter der Soterien sind wir durch eine Reihe lehrreicher Inschriften vorzüglich unterrichtet (s. CIA. II 323, Wescher et Foucart, Inscr. rec. à Delphes 3 ff.; Lüders, Die dionys. Künstler 114; Dittenberger Sylloge 149 f.). Der Impuls zur Stiftung dieses neuen Festes ging von den Aetolern aus, der siegreichen Vormacht, die zeitweise die übrigen Mitglieder der Amphiktyonie ganz bei Seite drängte (vgl. C. Wachsmuth, Histor. Zeitschr. X 1 ff., U. Wilcken bei Pauly-Wissowa I 1122). Die Athener wurden, wie die andern Bundesmitglieder, zur Betheiligung eingeladen (CIA. II 323)[86].

---

des Aristonoos rangirt nach der Ehreninschrift unter die ὕμνοι (oben S. 4 f.), worunter hier aber nur der allgemeine Begriff zu verstehn ist.

85) 'Pour la fête des Σωτήρια, instituée d'un commun accord par les Athéniens et les Étoliens' Weil S. 571, nicht ganz genau, wie wir unten sehn werden.

86) Gewöhnlich sagt man, die Soterien seien 'von den Aetolern in Gemeinschaft mit den Athenern gestiftet'; so Lüders S. 112, ähnlich Weil a. O. und Andere. Das entspricht aber dem einfachen Wortlaut

Aber in den erhaltenen Siegerlisten spielt Attika eine höchst untergeordnete Rolle; als Hieromnemonen amtiren, von einigen Delphiern abgesehen, fast ausschließlich Aetoler, und auch unter den Agonisten sind die Athener nur sehr spärlich vertreten. Gerade während der Zeit, in die Weil den Hymnus setzt, scheint das Fest einen so überwiegend ätolischen Anstrich gehabt zu haben, daß das anspruchsvolle Hervortreten Athens im Schlußtheil (κλυτὰ μεγαλόπολις Ἀϑϑίς — ὁ δὲ ϑεωρῶν (?) πρόπας ἑσμὸς Ἀϑϑίδα λαχών) geradezu befremden würde. Auf alle Fälle aber sind attische Festgesandtschaften in Delphi bei allen Agonen etwas so gewöhnliches, daß man aus ihrer Erwähnung die besondere Art des Festes kaum bestimmen kann.

Das andere Indicium, auf das sich Weil's Ansicht stützt, scheint mir ebensowenig ausreichend. Während die Haupttheile des Liedes andern Inhalt haben, wird der Gallierinvasion Z. 10 ff. mit kurzen Worten gedacht; dabei ist allem Anscheine nach ausschließlich von Apollo, seiner Mutter und seiner Schwester die Rede. Ein Soteriengedicht denk ich mir anders. Die Soterien galten nach der Inschrift τῷ Διὶ τῷ Σωτῆρι καὶ τῷ Ἀπόλλωνι; Zeus, einen zu Delphi im Grunde fremden Gott[87]), stellten die Aetoler an erste Stelle; ein Soteriendichter konnte ihn unmöglich bei Seite schieben. Daß er in den lückenhaften Versen Z. 12 ff. zu seinem Rechte gekommen wäre, ist mir durchaus unglaublich. Auch hätte der Dichter eines Soterienhymnus unter dem frischen Eindruck der überwundenen Gefahr das patriotische Motiv gewiß ganz anders ausgenützt, als hier geschehn ist. Vor Allem aber ist eins zu betonen: Die letzte Grossthat des Gottes konnte man in jedem Apollohymnus beiläufig erwähnen; kommt doch auch Kallimachos in seinem Delischen Gedichte (IV 173) ziemlich ausführlich darauf zu sprechen, ohne daß an einen directen Zusammenhang der Feier mit den geschichtlichen Ereignissen zu denken wäre.

---

der Inschrift des CIA. nicht: ἐπειδὴ τὸ κοινὸν τὸ τῶν Αἰτωλῶν ἀποδεικνύμενον τὴν πρὸς τοὺς ϑεοὺς εὐσέβειαν ἐψήφισται τὸν ἀγῶνα τὸν τῶν Σωτηρίων τιϑέναι κτλ. Die Athener werden einfach von der vollendeten Thatsache in Kenntniß gesetzt und aufgefordert, an dem Agon theilzunehmen. Richtig urtheilt E. Reisch, *de musicis Graecorum certaminibus* p. 98.

[87]) Was Mommsen in den Delphika von altem Zeusdienst in Delphi sagt, ist ein Hypothesengewebe, das völlig in der Luft schwebt.

Eine vorurtheilslose Würdigung des Inhalts scheint mir zu einem andern Ziele zu führen. Im Anfang beider Haupttheile wird Apoll vor Allem als Orakelspender gefeiert; zuerst (A 4 ff.) ist die Rede davon, wie er von dem „mantischen Dreifuß" Besitz ergriffen hat, und später (B 4 ff.) heißt es, daß er eben zur Kastalischen Quelle zieht und seinen Orakelsitz aufsucht. Die ganze Situation, nicht am wenigsten die Einladung der Musen, führte uns darauf, als Hauptthema des Gedichtes die Epiphanie des Gottes zu vermuthen. Nun wissen wir aus Herodot (I 51), daß ein delphisches Hauptfest den Namen Θεοφάνια trug (s. oben S. 40); ein großes, 600 Amphoren fassendes Mischgefäß, das Krösus den Delphiern geschenkt hatte, pflegte bei dieser Gelegenheit gefüllt zu werden. Sehr richtig bezieht A. Mommsen (Delphika 282) das durchsichtige Wort auf die ἐπιφάνεια τοῦ θεοῦ, d. h. τοῦ Ἀπόλλωνος. Dasselbe Fest hat nach Mommsen und Weniger noch der Spätling Prokop im Auge, Epist. 20 p. 540 H: οὐδὲ γὰρ ἂν οἱ Δελφοὶ ὅλως αὐτῶν ἀπεῖναι τὸν Πύθιον ἕλοιντο, εἰ καὶ παρόντος (παριόντος?) εὐθὺς ἑορτὴν ἄγουσι τὴν ἐπιδημίαν Ἀπόλλωνος; vgl. 79 p. 563 ὥσπερ τοῖς εἰς Δελφοὺς ἀφικομένοις, ἐπειδὰν ὕμνον εἰπόντες Ἀπόλλωνα σχοῖεν τῷ λόγῳ, καὶ Ἄρτεμις ἄρα μέρος ἦν ᾠδῆς. τοῦτο δὲ τοὺς θεοὺς εὐφραίνει μᾶλλον, ἢ εἰ καθ' ἑαυτόν τις ἀπολαβὼν ἑκάτερον ὕμνησεν, 68 p. 557 ἔνθους τε ἦν . . . ὥσπερ οἱ Δελφοί, ἐπειδὰν ἐξ Ὑπερβορέων ἐλθόντος Ἀπόλλωνος τὸ πρὶν σιγῶντες πλήρεις ἐξαίφνης γένωνται τοῦ θεοῦ. Mommsen, der mit Meursius und Weniger nur die erste Prokopstelle anführt, schlägt die Bedeutung dieser Phrasen wohl zu hoch an. Ich glaube, die Delphika des Sophisten gehen in letzter Instanz auf dasselbe Vorbild zurück, wie die blumige Schilderung des Himerios Or. XIV 10: auf den Apollohymnus des Alkaios. Diese berühmte Dichtung selbst ist es, in der wir das älteste Zeugniß für das Theophanienfest zu sehn haben. Ὅτε Ἀπόλλων ἐγένετο, heißt es in der Paraphrase des Himerios, κοσμήσας αὐτὸν ὁ Ζεὺς μίτρᾳ τε χρυσῇ καὶ λύρᾳ . . . εἰς Δελφοὺς πέμπει καὶ Κασταλίας νάματα, ἐκεῖθεν προφητεύσοντα . . . θέμιν τοῖς Ἕλλησιν· ὁ δὲ ἐπιβὰς ἐπὶ τῶν ἁρμάτων ἐφῆκε τοὺς κύκνους εἰς Ὑπερβορέους πέτεσθαι. Δελφοὶ μὲν οὖν . . παιᾶνα συνθέντες καὶ μέλος καὶ χοροὺς ἠϊθέων περὶ τὸν τρίποδα στήσαντες ἐκάλουν τὸν θεὸν ἐξ Ὑπερβορέων ἐλθεῖν· ὁ δὲ . . . ἐπειδὴ καιρὸν ἐνόμιζε καὶ τοὺς

Δελφικοὺς ἠχῆσαι τρίποδας αὖθις κελεύει τοῖς κύκνοις . . . ἀφίπτασθαι. ἦν μὲν οὖν θέρος καὶ τοῦ θέρους τὸ μέσον αὐτό, ὅτε ἐξ Ὑπερβορέων Ἀλκαῖος ἄγει τὸν Ἀπόλλωνα, ὅθεν δὴ θέρους ἐκλάμποντος καὶ ἐπιδημοῦντος Ἀπόλλωνος θερινόν τι καὶ ἡ λύρα περὶ τὸν θεὸν ἁβρύνεται· ᾄδουσι μὲν ἀηδόνες αὐτῷ . . ., ᾄδουσι δὲ καὶ χελιδόνες καὶ τέττιγες· ῥεῖ καὶ ἀργυροῖς ἡ Κασταλία κατὰ ποίησιν νάμασι καὶ Κηφισσὸς μέγας αἴρεται . . . βιάζεται μὲν γὰρ Ἀλκαῖος καὶ ὕδωρ θεῶν ἐπιδημίαν αἰσθέσθαι δυνάμενον. Hier bricht Himerios ab und setzt Prokop ein. In dem Festjubel der Natur bleiben die Menschen nicht zurück: οἱ Δελφοὶ ἑορτὴν ἄγουσι τὴν ἐπιδημίαν Ἀπόλλωνος. Die Altäre flammen, und die Chöre, deren ὕμνος κλητικὸς erhört ist, feiern dem Gott und seine Schwester mit Reigentanz und Liedern.

Mommsen setzt die Theophanien auf den 7. Bysios, d. h. spätestens Anfang März. Ein bestimmtes Zeugniß hat er dafür nicht; er schließt es aus einigen Notizen des Plutarch, wonach an jenem Tage Apoll geboren ist und 'vormals' zu keiner andern Zeit Orakel ertheilt wurden[88]. Es wäre freilich recht befremdend, wenn die Delpher die Epiphanie des Gottes an seinem Geburtstag gefeiert hätten, da er ja nach der auch von ihnen anerkannten Lehre gar nicht in Delphi geboren ist. Einen andern Gegenbeweis gegen Mommsen's Annahme würde uns der Hymnus des Alkaios liefern, falls wir ihn als Festlied für die delphischen Theophanien ansehen dürfen. Nach ihm wurde die erste Epiphanie Apoll's θέρους ὥρᾳ gefeiert, wo die Nachtigall singt und die Cikade zirpt. Darf man diese Züge und das μέσον θέρος des Sophisten zu Schlüssen auf die Festzeit benutzen, müßten wir bis Ende Juni heruntergehen, wo das Lied der τέττιξ beginnt[89]; die wachsenden Flüsse und Quellen wären dann freilich völlig παρὰ φύσιν. Zu viel darf man also aus dieser märchenhaften Schilderung nicht folgern. Aber im Vorfrühling, im Februar oder März, hat man die Epidemie des Gottes sich schwerlich vorgestellt und schwerlich gefeiert.

Höchst befremdend wäre es, wenn dies altberühmte Fest

---

[88] Qu. Gr. I πρότερον δὲ ἅπαξ ἐθεμίστευσεν ἡ Πυθία τοῦ ἐνιαυτοῦ κατὰ ταύτην τὴν ἡμέραν. Ich fürchte dies 'Forschungsergebnis' des Kallisthenes und Anaxandrides ist ein Fehlschluß aus alten Dichtungen.

[89] Mommsen Delph. 162 und vor Allem Aristoteles περὶ ζῴων 5, 17, 2. 24, 2.

sonst nicht nachgewiesen werden könnte. Mommsen giebt keine weitern Zeugnisse[90]; die delphischen Inschriften scheinen wirklich keine Θεοφάνια zu kennen. Sie kennen ähnliche Festnamen, den Monat Θεοξένιος und die Θεοξένια, deren echte Bedeutung freilich durch einen Wust von antiken und modernen Autoschediasmen verdunkelt ist.

Das Problem ist schon von A. Mommsen einläßlich behandelt, aber nicht am rechten Ende angegriffen.

Mommsen geht (Delphika 299) aus von dem Hesychartikel θεοξένια, κοινὴ ἑορτὴ πᾶσι τοῖς θεοῖς. Danach gelten die Theoxenien „allen Göttern . . ., daher sie Orph. XXXV 8 eine πάνθειος τελετή genannt werden". Die Stelle der Orphika wird auch später noch einmal ausdrücklich auf die delpische Theoxenienfeier bezogen (S. 320). Das ist ein handgreiflicher Irrthum. Im lebendigen Gebrauch ist πάνθειος einfach ein verstärktes θεῖος; es hat mit dem πάντες θεοί eben so wenig etwas zu thun, wie mit den Theoxenien. So heißt es in einem orphischen Dionysoshymnus (LIII 8 f.): Βάκχε | , βαῖν' ἐπὶ πάνθειον τελετὴν γανόωντι προσώπῳ, und gleich darauf (LIV 7) δεῦρ' ἐπὶ πάνθειον τελετὴν Σατύροις ἅμα πᾶσιν[92]. Bleibt der Hesychartikel, der irgendwie mit Didymos zusammenhängen wird. Wirklich begegnet uns die Spur des Chalkenteros in einem von Mommsen gleichfalls unrichtig behandelten Pindarscholion, Ol. III Tit. p. 90 f. Böckh (ὁ δὲ Δίδυμος ἱστορικώτερον λέγει u. s. w.). In diesem Scholion heißt es von den Dioskuren in ärgster Euhemeristenmanier: οὗτοι δὲ ἀφ' ἑαυτῶν ἐπενόησαν πανήγυριν Θεοξένια, παρὰ τὸ δοκεῖν ξενίζειν τοὺς θεούς: also die Dioskuren sollen die Theoxenien für die Götter 'ersonnen' haben, während wir doch aus den Inschriften wissen, daß man den Dioskuren selbst Θεοξένια feierte (Furtwängler, Roscher's Lexikon I 1168, Deneken ebenda 2508)[93]. Der Schluß, daß die schlechte Erklärung bei Hesych mit diesem schlechten Pindarscholion in

---

[90]) In welchem Zusammenhange die S. 292 ff. unter dem Columnentitel 'Theophanien' gegebenen Notizen mit diesem Begriff stehn, ist mir nicht recht klar geworden.

[91]) In einem Festnamenverzeichniß bei Pollux I 34 stehen θεοφάνια und θεοξένια neben einander, woraus sich freilich keinerlei Folgerungen ziehen lassen.

[92]) Auch der Name Πάνθειον ('Aristot.' mirab. 51 u. s. w.) wird nichts anderes bedeuten.

[93]) Deneken's diss. *de theoxeniis* ist mir eben nicht zugänglich.

direktem Zusammenhange steht, ist kaum zu umgehn. Jedenfalls hat der Artikel mit Delphi nicht das geringste zu thun.

Damit stürzt das ganze Hypothesengebäude, das Mommsen auf dieser Grundlage errichtet hat, über den Haufen. Zeus, Deukalion und die Zwölfgötter haben an den delphischen Theoxenien nichts zu suchen; der Theoxenios ist nie dem Zeus heilig gewesen, und Apollo trat bei dem Feste nie 'als Nebenfigur' auf [94]), sondern stets als der Hauptgott des Landes.

Für die 'historische Zeit' hat Mommsen das selbst eingestanden. Er giebt eine sinnige Deutung einer bekannten Pindaranekdote, nach der an den Theoxenien auf Apoll's Mahnung auch Pindar sein Ehrenantheil erhielt, und weist auf den bei Athenaeus (IX p. 372 A) überlieferten wunderlichen Festbrauch hin, mit dem Leto als Mutter der göttlichen Zwillinge gefeiert wird. Andere positive Zeugnisse haben wir nicht. Kein Zweifel also, daß die delphischen Theoxenien ein Apollofest sind, wie die Theoxenien zu Pellene, die von der berühmten delphischen Feier abgeleitet sein werden (Pausan. VII 27, 3 ἔστι καὶ Ἀπόλλωνος Θεοξενίου Πελληνεῦσιν ἱερόν, . . . καὶ ἀγῶνα ἐπιτελοῦσι Θεοξένια τῷ Ἀπόλλωνι . . ., καὶ ἄνδρες ἀγωνίζονται τῶν ἐπιχωρίων).

Welcher religiösen Idee sollten nun die Theoxenien Ausdruck geben? In einer bessern Schicht der Pindarscholien zu Ol. III heißt es: Θεοξενίων ἑορταὶ παρ' Ἕλλησιν οὕτως ἐπιτελοῦνται κατά τινας ὡρισμένας ἡμέρας ὡς αὐτῶν τῶν θεῶν ἐκδημούντων (vom Standpunkt des Olympiers aus, thatsächlich also = ἐπιδημούντων) ταῖς πόλεσιν. So kommen die Dioskuren [95]), nach alten Legenden und auf antiken Bildwerken, im Reisegewand durch die Lüfte zu ihrem Opfermahl, den ξένια, die man den göttlichen Gästen darbringt. Mit dieser jährlichen 'Epidemie' des Gottes muß die delphische Theoxenienlegende seine Geburt und sein erstes Erscheinen verbunden haben; denn ein auf-

---

[94]) Für diese Behauptungen verweist uns Mommsen auf S. 87 und 94, wo aber lediglich dieselben mythistorischen Hypothesen auf derselben 'Basis', dem Hesychartitel, aufgeführt werden. Die religionsgeschichtlichen Anschauungen der 'Einleitung' scheinen mir sehr problematisch.

[95]) Daß sich Pindar Ol. III auf die Theoxenien der Dioskuren beziehe, ist eine Hypothese der antiken Grammatiker, aber eine richtige; s. Böckh Expl. p. 135, dessen Ausführungen von den meisten Neueren (s. Mezger p. 170, Gildersleeve p. 155) nicht richtig gewürdigt sind. — Bei Aristides or. XLI p. 290 sind die Θεοξένια nur Phrase. Die Theoxeniasten von Tenos dagegen (CIGr. 2338) könnten Apollon angehn.

fälliger Opferbrauch der Theoxenien (Athen. a. O.) wird ausdrücklich von der Schwangerschaft der Leto abgeleitet.

Der Leser weiß schon, worauf diese Darstellung hinaus will. Die Theoxenien sind ihrem Wesen nach mit den Theophanien identisch. Auch die Theophanien griffen auf den Geburtsmythus zurück. Auch bei den Theophanien wurde der aus der Fremde kommende Gott gefeiert und gastlich aufgenommen: denn nur so kann man es erklären, daß der geweihte Mischkrug beim Festmahl benutzt wurde.

Ich denke die Frage ist erlaubt: sollten die beiden Feste nicht identisch sein?

Ich fühle mich in heortologischen Dingen zu sehr als Laie, um eine bestimmt bejahende Antwort zu geben. Aber zum Schluß möcht ich noch scharf betonen, daß wir für die Existenz delphischer Θεοφάνια eigentlich nur éin Zeugniß haben, das des Herodot[96]). Außerdem kennen wir aus Inschriften Θεοφάνια in Chios, wo sie das Hauptfest des Apollo Phanaios gewesen sein werden (O. Rayet, Revue archéologique XXIV p. 109, Dittenberger, Syll. 398 p. 587 Ἀκοντομένην .. νικήσαντα Θεοφάνια τὰ ἐν Χίῳ παῖδας δίαυλον, Ἀσκλαπίεια τὰ ἐν Ἐπιδαύρῳ παῖδας δίαυλον κτλ.). Der Verdacht liegt danach sehr nahe, daß Herodot das delphische Fest nicht technisch genau, sondern mit einem synonymen, ihm geläufigeren (ionischen?) Ausdrucke (Theophania für Theoxenia) benannt hat. Möglich ist es freilich auch, daß sich in Delphi selbst die beiden Namen ablösten. Vielleicht sind bessere Kenner des epigraphischen Materials in der Lage, die Doppelfrage, mit der ich hier schließen muß, auf Grund von Urkunden endgiltig zu beantworten.

---

96) Philostrat Vita Apoll. IV 31 läßt einen Korinthier die Lakedämonier fragen, εἰ καὶ Θεοφάνια αὐτῷ (dem Apollonios) ἄξουσι, worauf ein Lakedämonier antwortet: νὴ τὼ Σιώ, ἕτοιμά γε. Hier hat Philostrat Apollonios entweder als incarnierten Apollo oder als Heros (vgl. τὼ Σιώ, von den Dioskuren) behandeln wollen; im letztern Falle wären Θεοφάνια und Θεοξένια zweifellos gleichgesetzt. Das Wort hat Philostratos vielleicht aus Herodot.

2. Fragmente eines Hymnus in Kretikern mit Instrumentalnoten (III).

Mit den eben behandelten Stücken ist ein dritter größerer Block (I, Fr. 4) dem Rhythmus und dem ganzen Stil nach eng verwandt; doch scheidet er sich, wie Weil hervorhebt, auf den ersten Blick durch die über den Text geschriebenen Instrumentalnoten; bei näherem Zusehn erweist er sich auch dem Inhalt nach als selbständig. Einige kleinere Fragmente lassen sich vermuthungsweise mit ziemlicher Sicherheit zu diesem größern ziehen. Ich stelle sie hierunter gleich zusammen.

III Fr. 4 (Block C).

1 ıııΩΔΕΚΑΙΠ---- ΙΟΝΞΙΣΤ
   ᒧ   ᑦ   <
2 -ΤΕΠΙΤΗΛΕΣΚΟΠΟΝΤΑΑΝ
  < ᑦ < ⊔ < ∪ < ⊔
3 ΔΙΚΟΡΥΦΟΝΚΛΕΙΕΙΤΥΝΥΜ
      ⊔ I   ∨
4 ΠΙΕΡΙΔΕΣΑΙΝΙΦΟΒΟΛΟΥΣ‾
  ⊔ ∪ ⊔   ᑦ
5 ΜΕΛΠΕΤΕΔΕΠΥΘΙΟΝ/
  ⊔ ∪   ⊔ ᑦ
6 ΦΟΙΒΟΝΟΝΕΤΙΚΤΕΛ
            I
7 ΧΕΡΣΙΓΛΑΥΚΑ
  C
8 ΕΡΙΘΑ
     Γ
9 ΠΑΛΛ

Fr. 9.

    <
1 ΕΠΡΙ
  <
2 ΤΡΙΤ

Fr. 10.

  ᑦ
ΩΩΝΙ 1
ΠΕΝ 2

Fr. 11.

1 ΑΟΣΑΙ
  ∨ <   ⊔
2 ΕΡΟΣΤΕΧΝΙ
3 ΩΙΔΟΝ
      ᑦ
4 ΑΡΝΑΑ
  Υ <
5 ΝΟ

III. Fr. 4 (Block C). — Takt

1 ὢ] ἰὴ, | ὧδε, *καὶ* | π[ετρίδ]ιον | εἰς τ[*έμενος* — 1—4
b (b b b) a (a a) g
2 ἴτ' ἐπὶ τη|λέσκοπον | τάαν[δε *Παρ|νασσίαν* — 5—8
g a g b g es g a
3 δικόρυφον | κλειειτὺν ὑ|μ[ῖν *φίλαν*, | *ὦ φίλαι* — 9—12
b · c′ (c′ c′ c′) as
4 Πιερίδες | , αἳ νιφοβό|λους π[άγους | *κατελάχετε*, | 13—16
b es b (b b) a a
5 μέλπετε δὲ | Πύθιον ἄ|[*νακτα, χρυ|σάορον* — 17—20
b es (es) b a (a a)
6 Φοῖβον ὃν ἔ|τικτε Λ[α|τὼ *πέτρᾳ* | *Δηλίᾳ*. — 21—24
c′
7 χερσὶ γλαυ|κᾶ[ς *περιβα|λοῦσ' ἐλαί|ας* — 25—28
d (d d
8 ἐριθα|[λὲς *φυτόν*, | *τὸ τότ' ἀνῆ|κεν θεὰ* — 28—31
a
9 Παλλ[άς ... — 32

Den Anfang schreibt Weil: ..ν ὧδε καὶ π[έτριν]ον εἰς τ[έμενος ἔλθ]|ετ' ἐπὶ κτλ. Der Sinn ist im Ganzen gewiß getroffen; im Einzelnen bleibt Manches zweifelhaft. Der erste Buchstabe war nach den Herausgebern ein **N**. Nach der Photographie meine ich eher den untern Theil eines **H** zu erkennen, vorher, ziemlich nahe heranrückend, einen Ansatz zu einer Linie, die etwa einem **I**(**PΛ**), schwerlich aber dem breiten **T** angehören kann; beide Reste könnte man auch auf **ΛI** oder **AI** deuten. Ebenso bleibt das **Δ** von **ΩΔE** und das **K** von **KAI** unsicher; man könnte in jenem Zeichen auch **Σ**, in diesem **IP** oder **Y** sehn.

Der Musenanruf unterscheidet sich wesentlich von der entsprechenden Partie des großen Hymnus, neben der er keinen Platz haben würde: er leitet offenbar das Hauptthema des ganzen Gedichtes ein und nähert sich den conventionellen Prooemien des Epos und epischen Hymnus. Danach ist es wahrscheinlich, daß die erste Zeile den Anfang eines Liedes bildet. Wir stehn also der schwierigen Aufgabe gegenüber, mit den ersten drei oder vier Buchstaben einen ganzen Kretikus zu füllen. Ziemlich sicher scheint das Wort ὧδε, das in diesem Zusammenhange offenbar den Sinn δεῦρο hat, wie sehr oft gerade in der Hellenistenzeit[97]. Man wird vorher wohl eine Interjection einsetzen

---

97) A. Buttmann, Gramm. des neutestamentl. Sprachgebrauchs S. 62 f.

müssen; am besten paßt das apollonische ὢ ἰή, das wir in dem ὢ ἰὲ des Aristonoos-Päan kennen gelernt haben[98]. Daß diese Rufe auch als Prohymnien vorkamen, haben wir schon oben erwähnt. Der Hiatus bedarf nach einer Interjection keiner Rechtfertigung.

Befremdend ist freilich das angeschlossene καί; Stellen, wie Aristoph. Eccl. 960 δεῦρο δή δεῦρο δή, καὶ σύ μοι καταδραμοῦσα τὴν θύραν ἄνοιξον, können es nicht rechtfertigen. Ich bezweifle doch, daß das Ursprüngliche schon hergestellt ist[99].

Das folgende Wort ergänzt Weil zu π[έτρι]νον. Aber der erhaltene senkrechte Strich vor **ON** gehört schwerlich einem **N** an. Seine Basis ist breit und isoliert, wie beim **I**, während sie beim **N** meist schmaler gehalten ist und in den dünnen Querstrich überläuft[100]. Auch sollte die Photographie von diesem Querstrich auf der gut erhaltenen schmalen Fläche links ein Stückchen zeigen: was nicht der Fall ist. Wir haben also eine Form auf -ιον (oder -τον) einzusetzen. Sehr nah läge das synonyme π[ετρίδ]ιον; doch hat πετριδίῳ bei Philodem. Anth. IX 570 schwerlich adjectivische Geltung und Alkmans ὑποπετρίδιος (23, 49) gehört, wie Bergk (PLS. III p. 40) mit dem Et. M. gegen den Scholiasten gezeigt hat, zu πτερόν, nicht zu πέτρα. Auch hier zweifle ich, ob das Richtige schon gefunden ist. Hinter τέμενος könnten noch einige Zeichen (im Umfang eines Fußes, ὢ ἰή?) ausgefallen sein.

Z. 2 hat vor dem ersten **T** kein **E** gestanden, da sonst die Querbalken auf der nur wenig corrodierten Oberfläche eine Spur

---

98) Die in dem größern kretischen Hymnus nachgewiesene Formel ἀλλ' ἰώ ließe sich gleichfalls aus den ersten Zügen heraus lesen; nur paßt sie weniger gut für den Anfang, und ich wüßte nicht, wie man bei ΔΕ weiter kommen sollte.

99) Das von Weil als Κ gelesene Zeichen sieht ganz so aus, als ob es verhauen wäre. War etwa die Interjektion ἰαὶ gemeint? ὢ ἰή, ὢ δ(ε), ἰαί ... ἴτε als Prohymnion klänge ähnlich, wie die Ephymnien am Schluss der Lysistrate 1292ff.: ἀλαλαὶ ἰὴ παιήων· | αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί, | ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαί.

100) Die Schrift ist auf den Steinen sehr gleichmäßig behandelt, mit jenem Rhythmus des Meißels, den auch ein ungeübtes Auge leicht beobachten wird. Das Μ hat zwei Ikten, d. h. Verstärkungen des Striches am Fuße der beiden leicht nach innen geneigten Hasten, während die Mittelpartie nicht auf den Boden herabgeht; das Ν hat einen Iktus am Fuße der ersten und einen am Kopf der zweiten Senkrechten; das senkrechte Ι ist oben und unten verstärkt u. s. w. Die Zinkotypie im Bulletin läßt freilich bei diesen Feinheiten, die auf der Photographie gut controllirbar sind, meist im Stiche.

hinterlassen haben müssten. Weils Schreibung ist hier also nicht haltbar, ἴ]τ ἐπὶ so gut wie sicher. Für den zweiten Theil des Verses dagegen hat Weil gewiß das Richtige getroffen, vgl. II B 5 f. δικόρυνβα Παρνασσίδος τᾶσδε πέτρας ἕδρανα (oben S. 41 f.).

Z. 3 ergänzt Weil ὑμ[ῖν φίλαν, θαμινά, Π.]. Dies θαμινά (*elles se rendent souvent sur le Parnasse* W.) scheint mir in den Ton der Aufforderung nicht recht zu passen. Auch das oben eingesetzte ὦ φίλαι ist nur eine Möglichkeit von vielen. Denkbar wäre noch ὦ κόραι, ὦ θεαί, πότνιαι (Herond. III) u. Ä.[101]).

Z. 4 lautet bei Weil αἳ νιφοβόλους [ἴτε πάγους. ἴτε lesen wir Z. 2; auch erwarten wir hier eher den Begriff 'besitzen', 'innehaben', 'lieben'. Zudem zeigt die Photographie (weniger deutlich das Facsimile im Bulletin) hinter dem letzten Σ eine dünne Wagrechte, die kaum eine andre Deutung zuläßt, als auf den obern Balken von Π. Ich stelle Weil's πάγους also hierher: für den letzten Fuß giebt es wieder ungezählte Ergänzungsmöglichkeiten. Von den δειράσι νιφοβόλοις Παρνασοῦ spricht Euripides Phoen. 206 (214) in einem Chorliede, mit dem diese Hymnen wiederholt zusammen treffen.

Z. 5 habe ich durch die nächst liegenden Epitheta ausgefüllt. Πύθιος ἄναξ: Aeschyl. Agam. 487 (509). χρυσάορος Φοῖβος: Il. E 509: O 256. Hymn. Hom. 2, 214. Pind. Pyth. V 139 (104). Orph. Arg. 140. Von dem A hinter Πύθιον meine ich auf der Photographie noch ein paar schwache Spuren zu sehn.

Z. 6 wird man keine Epitheta zu Leto einzusetzen haben (wie κλυτά), sondern eine das folgende vorbereitende Ortsbestimmung. Die Ergänzung -ποτ' ἐν Δηλίαις χοιράσιν, nach Aesch. Eumen. 9, überschreitet wohl den verfügbaren Raum. Aber auch gegen den Ausdruck πέτρᾳ Δ. wird sich nichts einwenden lassen, denn „Delos ist ein schmaler, etwa fünf Kilometer langer Felsrücken" (Bursian, Geogr. II 452). Auf die felsige Natur der Insel pflegen die Geburtslegenden seit dem homerischen Hymnus ständig hinzuweisen[102]).

Daß Z. 7 f. vom Oelbaum die Rede ist, hat Weil richtig

---

[101]) Zuerst hatte ich, mit wiederholter Aufforderung, μόλετε und Z. 4 λάχετ' ἄκρας oder ἔχετ' ἄκρας geschrieben, wobei aber die Wagrechte am Schluß der Zeile keine Rechnung findet.

[102]) Hymn. Hom. I 16. Vgl. Schöffer, De Deli insulae rebus (Berl. Stud. IX) p. 5 sq.

aus dem Epitheton γλαυκᾶς gefolgert (vgl. Sophokles Oed. Col. 701 γλαυκᾶς φύλλον ἐλαίας u. Ä.). Im ältern Epos wird in der Geburtslegende bekanntlich nur der Palmbaum erwähnt[103]. Nicht ganz zutreffend bemerkt Weil: *Callimaque* (*Hymne à Délos* 262) *ne mentionne que l'olivier*, *γενέθλιον ἔρνος ἐλαίας*, denn kurz vorher wird in dem Hymnus gerade der Palmbaum genannt, V. 209 λύσατο δὲ ζώνην, ἀπὸ δ' ἐκλίθη ἔμπαλιν ὤμοις | φοίνικος ποτὶ πρέμνον ἀμηχανίης ὕπο λυγρῆς. Wie bei Euripides Oelbaum und Palme nebeneinander stehen, so kennt auch die hellenistische Dichtung beide Bäume an der Geburtsstätte. Danach Ovid VI 335 *illic incumbens* (vgl. Kallim.) *cum Palladis arbore palmae* | *edidit invita geminos Latona noverca.* XIII 634: *duasque* | *Latona quondam stirpes pariente retentas.* Daß wir es hier mit echten sacralen Ueberlieferungen zu thun haben, beweist die Geburtslegende von Tegyra, Plut. Pelop. 16 (= de def. or. 5 p. 412): ἐνταῦθα (bei dem Tempel des Apollo von Tegyra) μυθολογοῦσι τὸν θεὸν γενέσθαι· καὶ τὸ μὲν πλησίον ὄρος Δῆλος καλεῖται ... ὀπίσω δὲ τοῦ ναοῦ δύο ῥήγνυνται πηγαὶ ..., ὧν τὸ μὲν Φοίνικα, τὸ δὲ Ἐλαίαν ἄχρι νῦν ὀνομάζομεν (ἄχρι νῦν Ὀρχομένιοι λέγουσιν de def. nach Patons Schreibung p. 65), οὐ φυτῶν μεταξὺ δυεῖν, ἀλλὰ ῥείθρων τῆς θεοῦ λοχευθείσης. Die Geburtslegende berührt Semos von Delos (Steph. Byz. s. Τεγύρα, FHG. IV p. 495); da die Bedeutung des Orakels und Tempels in der Hellenistenzeit zurückging, dürfen wir Sage und Namen als relativ alt betrachten. Nun haben wir es hier offenbar mit einer Umbildung der oben behandelten Legendenform zu thun; die Quellen wären nicht 'Palme' und 'Oelbaum' genannt, wenn man nicht die beiden heiligen Bäume in fester Ueberlieferung vorgefunden hätte. Wir kommen damit mindestens in frühattische Zeit[104]. In der That aber kann es nicht zweifelhaft sein, daß sich mit dem Eintreten der Athene in den delisch-delphischen Kreis auch ihr heiliger Baum einen Platz neben der apollinischen Palme erobert und sie in manchen Ueberlieferungen[105] schließlich verdrängt hat.

---

[103]) V. Hehn 'Kulturpfl.' ⁴ K 219. Roscher's Lexikon II 885.

[104]) Vgl. Bötticher, Baumkultus, S. 425, der freilich das Verhältniß zwischen Gott und Baum nicht richtig beurtheilt und aus der Legende falsche Folgerungen über das Alter der Kulte zieht; Vf. in Roscher's Lexikon 'Kadmos' 120 II Sp. 885.

[105]) Nicht im Delischen Hieron selbst, wo nach Plinius *palma* ... *ab eiusdem dei* (Apollinis) *aetate conspicitur* (Nat. hist. XVI 240).

Auf die Erwähnung der Olive allein beschränkt sich Catull in einem Hymnus, der sich an hellenistische Vorbilder anschließen mag, 34, 5 ff.[106]).

O Latonia, maximi
magna progenies Iovis,
quam mater prope Deliam
deposivit olivam,

ähnlich Hygin 140: *ibi Latona oleam tenens parit Apollinem et Dianam.*

Auch in Ephesos kennt man als Wahrzeichen der Geburt des Gottes nur eine Olive, (Strabo XIV 639 τὴν πλησίον ἐλαίαν [in Ephesos], ᾗ πρῶτον ἐπαναπαύσασθαί φασι τὴν θεάν, Tac. Ann. III 61 *lucum ..., ubi Latonam ... oleae quae tum etiam manet adnisam edidisse ea numina*), und verräth gerade dadurch seine Abhängigkeit von der jüngern delischen Form der Legende. Noch wichtiger ist, was wir von delischem Kultbrauch wissen. Am Schluß des Kallimacheïschen Deloshymnos, also an besonders exponierter Stelle, hören wir von merkwürdigen Riten, die wenigstens in der Hellenistenzeit stark hervorgestochen sein müssen:

κεραὸν σέο βωμὸν ὑπὸ πληγῇσιν ἑλίξαι
ῥησσόμενον καὶ πρέμνον ὀδακτάσαι ἁγνὸν ἐλαίας
χεῖρας ἀποστρέψαντας· ἃ Δηλιὰς εὕρετο νύμφη
παίγνια κουρίζοντι καὶ Ἀπόλλωνι γελαστύν.

Wiederum ist es die Olive, und nicht die Palme, in deren Schatten der junge Gott sein Spiel treibt.

Es gehört zu den attischen Zügen in unserm Fragmente, wenn der attische Oelbaum so feierlich geschildert wird. Denn daß auch die in Z. 8 folgenden Begriffe zu γλαυκᾶ[ς ἐλαίας zu ziehen sind, scheint mir Weil mit vollem Rechte angenommen zu haben. Ich bin davon um so fester überzeugt, als ich auch den bei Weil nicht mehr berücksichtigten Anfang der folgenden Zeile im gleichen Sinne gedeutet hatte. Die halb erloschenen Zeichen ΤΤ (sichtbar der obere Querbalken und Ansätze der Schenkel) Α (sichtbar der Mittelstrich und der r. Schenkel) ΛΛ ergänzen sich mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit zum Namen der attischen Göttin; es ist die Schützerin

[106]) Vgl. Riese, Catull. S. 16, wo die Hyginstelle nachzutragen ist, vor Allem aber Spanhem. obs. in Callim. p. 543. 547.

und Geleiterin des Apollo, die bei Aristonoos gefeierte Pronaia, die hier offenbar als Schöpferin des Oelbaums genannt wird[107].

Dem Sinne nach ist Weil's Ergänzung damit gesichert, manche andre Möglichkeit[108] ausgeschlossen. — Ohne Bedenken habe ich ἐριθαλές, wie Weil, mit kurzem ᾰ gemessen, obgleich bei diesem Worte die Bildung mit η (ᾱ) gebräuchlicher ist, vgl. εὐθᾱλής, εὐθηλής, εὐθᾰλής; bei der Prägung und Auswahl solcher Formvarianten spielte der Rhythmus eine bestimmende Rolle.

Daß der Stein gerade hier abbrechen muß, ohne uns mehr als den allgemeinsten Sinn der Stelle ahnen zu lassen! War von dem berühmten Oelbaum die Rede, den Athene im Wettstreit mit Poseidon aus dem Boden schießen ließ[109]? Oder wiederholte sich in Delos bei der Geburt Apollo's das göttliche Wunder, so daß der delische Oelbaum recht eigentlich der Lebensbaum des Gottes war[110]? Vielleicht nimmt auch ein anderer Hellenist auf eine solche verschollene Legende Bezug, Kallimachos im Hymnus auf Delos 260 ff.:

> χρύσεά τοι τότε πάντα θεμείλια γείνετο, Δῆλε,
> χρυσῷ δὲ τροχόεσσα πανήμερος ἔρρεε λίμνη,
> χρύσειον δ' ἐκόμησε γενέθλιον ἔρνος ἐλαίης.

Die Worte γενέθλιον ἔρνος ἐλαίης sind eine alte crux interpretum. Meineke erklärte sie recht gekünstelt mit *arbor olivarum ferax,* Bergk (de locis quib. Callim. p. X = Opusc. II 194) bezog sie

---

[107]) Bei Bötticher, Baumkultus 423 ff. verquicken sich falsche und richtige Anschauungen über diese Dinge zu einem wunderlichen Ganzen. Wenn er Form und Begriff Pronoia für alt hält und nun — mit einem Byzantiner bei Suidas — Oel- und Oelbaum als „Symbol des leuchtenden Gottverstandes" auffaßt, so folgt er mythologischen Deutungsmethoden, die jetzt wohl endgültig überwunden sind. Der 'Göttin von Athen' eignet der kostbarste attische Baum. Schlimmer ist ein Anderes. B. folgert (S. 425): „wenn Athena schon vorgesorgt hatte, daß Apollon auf Delos geboren werden konnte ..., konnte der Kultus des Apollon dem Athenakultus nur folgen"; Athena Pronaia sei also „viel älter" auf Delos, als Apollon. Gegen diese naive, eines Herodot würdige Historisierung der Legende, die Alles was wir an Thatsachen besitzen auf den Kopf stellt, kann man nicht scharf genug protestieren.

[108]) z. B. γλαυκά[ν περιβαλοῦσ' ἐλαίαν] ἐριθα[λές τε φοίνικος ἔρνος, was auch ziemlich pedantisch klingen würde.

[109]) Apollod. III 14, 1. Hygin 164. Murr, Die Pflanzenwelt in der Mythologie S. 41.

[110]) Mannhardt, Wald- und Feldkulte II 24 f., zuletzt Knaack, Rhein. Mus. XLIX 477 (wo freilich in dem schmutzigen Bilde von der ἐσχάρα, dessen Entstehung im Centralblatt 1893 S. 247 beleuchtet ist, zu viel gesucht wird).

mit den ältern Erklärern wieder auf die Geburtsscene, Schneider meinte, dazu stimme die Erwähnung der Palme nicht (v. 210), und deutete mit einem ähnlichen Kunstgriff, wie Meineke, die drei Worte als Umschreibung für γενέθλη ἐλαίης. Wenn uns das Verhältniß der beiden Stellen nicht ganz klar ist, so wird unsre mangelhafte Kenntniß der von Kallimachos nur andeutungsweise verwandten Legende daran Schuld sein. Nahm Kallimachos etwa an, daß die Palme schon vor der Geburt des Gottes vorhanden war (V. 210), und daß der Olivensproß (V. 262) erst mit dem Gott zugleich an's Licht kam? So gewänne das Wort γενέθλιον ἔρνος eine schöne Beziehung zu der Sitte, als Doppelgänger des Neugeborenen an der Geburtsstätte einen Baum zu pflanzen[111]).

Daß die beiden heiligen Bäume in der schweren Stunde aufgeschossen seien, scheint Älian zu wissen, Var. Hist. (leider im Excerpt) V 4: ἀναθῆλαι λόγος ἐστὶ Δήλιος φυτὰ ἐν Δήλῳ ἐλαίαν καὶ φοίνικα, ὧν ἁψαμένην τὴν Λητὼ εὐθὺς ἀποκυῆσαι. Für das Aufsprießen des Oelbaums wird auch hier Niemand anders gesorgt haben, als Athene. Man kann das auf einem Umwege geradezu beweisen. Athene hat die edle Olive erschaffen: das ist ein in der Hellenistenzeit wohl allgemein geltendes Dogma. Nun werden bei Pausanias VIII 23, 5 unter den ältesten Bäumen genannt ἐλαία .. ἡ ἐν ἀκροπόλει καὶ ἡ παρὰ Δηλίοις; nach Paus. I 30, 2 aber war die Burgolive nach der delischen 'erschienen' (καὶ φυτόν ἐστιν ἐλαίας [auf der Akropolis], δεύτερον τοῦτο λεγόμενον φανῆναι): also kannte Pausanias eine Legende, in der Athene vor ihrem Streit mit Poseidon den Oelbaum auf Delos erschuf[112]). Daß etwas derartiges am Schlusse

---

[111]) Mannhardt a. O. I 46. 50. II 23. Einige Beispiele aus den immer noch nicht nach Gebühr gewürdigten Sammlungen Mannhardt's mögen hier eine Stelle finden. Donat. Vita Verg. Suet. p. 55 R.: *virga populea more regionis in puerperiis eodem statim loco depacta ita brevi evaluit tempore ut multo ante satas populos adaequavisset; quae arbor Vergilii ex eo dicta atque etiam consecrata est summa gravidarum et fetarum religione* etc. Suet. Vespas. 5: *In suburbano Flaviorum quercus antiqua . . . per tres Vespasiae partus singulos repente ramos a frutice dedit* etc. Bei den Griechen war es gerade die ἐλαία, die als μορία, als Schicksalsbaum, angesehn wurde.

[112]) Was im Alterthum von steinalten Bäumen berichtet wird (Hauptstelle Theophrast, Hist. plant. IV 13, 2), ist durchweg Legende oder Folgerung aus Legenden. Hehn's Warnung (Kulturpflanzen[4] 488, 65) hätte noch viel schärfer gefaßt werden sollen.

unseres Fragmentes gestanden habe, ist mir recht wahrscheinlich. Wer es nicht glaubt, braucht in der Ergänzung Z. 9 τότε nur in ποτέ zu ändern.

Ob in unserm Hymnus später auch die Palme zu ihrem Rechte kam, oder ob der Oelbaum allein erwähnt wurde, läßt sich nicht ausmachen. Immerhin spricht für die zweite Möglichkeit die Breite der Schilderung an dieser Stelle.

Fr. 9 und 10 habe ich combiniert. Das Schluß-**T** von Fr. 9 ist verstümmelt, ebenso das erste **Ω** von Fr. 10. Ich schreibe also:

	Fr. 9.		Fr. 10.	
	g			
1	επρι			Takt 33
	g a			
2	Τριτωωνί[δ		1	34
		πεν	2	35

und vermuthe, daß diese Stücke unmittelbar an Block C (Fr. 4) anzuschliesen sind.

Es mag davon die Rede gewesen sein, wie Pallas, deren Spuren wir schon oben angetroffen haben, den jungen Gott nach Attika und Delphi geleitete (O. Müller, Kl. Schr. II 195, oben S. 13 f.).

Auch Fr. 11 läßt sich den Buchstaben- und Notenformen wie dem Inhalte nach hierher ziehen:

Fr. 11.

1		ν]αὸς ἁγ[νός	Takt 36 37
		as g g b	
2		φέρτ]ερος τεχνι-	38 39
3	κὸς]	ᾠδὸν	40
		(g) a	
4		Π]αρναα[σσ [113])	41 42
		g	
5		ν(υ)ογ	43

Sicher scheint mir die Ergänzung in Z. 4. Z. 1 versuchsweise nach Alkm. Fr. 4 καὶ ναὸς ἁγνὸς εὐπύργω Σεράπνας.

Z. 2 f. bleibt völlig problematisch. Wurde etwa Apollo als Künstler gefeiert, als Prototyp des pythischen Sängers? Vgl.

---

[113]) Ueber der letzten Silbe nach der Photographie ⊏, nicht Γ, wie es nach der Abbildung im Bulletin scheinen könnte.

Kallim. Hymn. II 32. 43 τέχνῃ δ' ἀμφιλαφὴς οὔτις τόσον (von Apollo), O. Hoffmann Philol. LXVII 680 ff. und Guhrauer a. O. Freilich passen Wörter, wie τεχνικός τεχνίον, nicht recht in mythologische Umgebung. Möglich, daß vom pythischen Agon die Rede war; dergleichen hatte Platz in dem Schlußtheil des Gedichtes, wie Block B (oben S. 48 f.) zeigen kann.

Auf den letzten Zeilen des Fragmentes (3 ff.) sind die Zeichen anscheinend dicker ausgefallen, als auf den vorhergehenden; außerdem befremdet das Υ über der letzten Silbe: ein Zeichen, das, im Gegensatz zu den übrigen Noten, in das Vocalnotensystem gehört. Reinach hat diese Thatsachen mit gutem Grunde hervorgehoben; er schließt aus ihnen, daß mit Z. 3 ein neuer Hymnus beginne. Aber, wie er selbst bemerkt, mit τεχνι- kann kein Gedicht schließen, und zu der Annahme, daß der Titel eines neuen Stückes, wozu er -ωιδον zieht, mit dem Ende des alten auf einer Linie gestanden habe, wird man sich doch schwerlich verstehen wollen. Die Züge in **ΩΙΔΟΝ** und **ΑΡΝΑ** sehen allerdings derber aus, als das Vorhergehende. Aber daran kann auch die Beschaffenheit des Steines mit Schuld sein, wie ähnliche Differenzen in Fr. 4. 11. 12. beweisen; Meißelführung und Stil der Buchstaben sind durchaus unverändert. Ueberdies schließt sich τεχνι- und -ῳδον der Bedeutung nach eng zusammen.

Dem gegenüber würde ich auch unter der Voraussetzung, daß Υ eine Vocalnote sei, Reinach's Folgerungen nicht mitzumachen wagen. Wir wissen von dem Gebrauch der beiden Notensysteme noch zu wenig und es wäre, wie wir unten (Abschn. 4) sehn werden, wohl denkbar, daß durch das Eintreten der Vocalnoten ein Aufhören der homophonen Instrumentalbegleitung angedeutet werden sollte [114]. Aber ist es überhaupt nöthig, in dem Υ eine Note zu sehn? Seine untere Basis steht mit dem Scheitel des **N** auf gleicher Linie: wie, wenn der Buchstabe einfach eine Korrektur zu **NO** vorstellen sollte? Der Text könnte

---

114) Ein ähnliches Problem bietet der erste Mesomedeshymnus, in dem einigemal in die gewöhnlichen Vocalzeichen der zu Grunde gelegten Scala ein heterogenes N eingeschoben ist, das am natürlichsten als Instrumentalzeichen gedeutet wird. Vgl. Bellermann, Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 63 (dessen Lösung S. 64 mir nicht recht einleuchtet). Da die Notenschrift der Steine überraschend genau zu der der Techniker stimmt, ist es unwahrscheinlich, daß der Steinmetz ein dem Vocal-Υ ähnliches Instrumentalzeichen (etwa ⊬, das 'Hemi-My') ungenau wiedergegeben habe (vgl. ⅂ Ι, und Ζ).

z. B. ἐδείκ]νυ' ὃ, δαί]νυο, ἐδείκ]νυο[ν gelautet haben. Gerade derselbe Buchstabe ist — ein wunderlicher Zufall — IV Block D 17 (unten S. 83) ausgelassen und drübergesetzt: ΙΕΡΕ^Υ^Σ. Für diese Lösung fällt endlich noch eine Thatsache ins Gewicht, die Reinach entgangen zu sein scheint und die auch ich zunächst übersehn hatte. Hinter dem Υ, über dem letzten theilweise erhaltenen Buchstaben steht, leicht corrodiert, aber doch ganz unverkennbar, jene spitzwinklige Note <, die in dem Eingange des Liedes wiederholt angewandt war! Wir würden also auf alle Fälle auf das alte Notensystem und die alte Skala zurückgeführt. Man sieht, wie dünn und schwankend die Unterlage ist, auf der Reinach seine Annahme aufgebaut hat. Auch Z. 3ff., das können wir getrost festhalten, gehören zu demselben Hymnus, wie Z. 1f.

Daß diese kleinen Fragmente hierher zu ziehn sind, hat sich mir durch eine andre Beobachtung noch nachträglich bestätigt. In den Glykoneïschen Bruchstücken ist nicht éin Beispiel für die Vocalverdoppelung im Gesang nachzuweisen; das wird schwerlich ganz auf Zufall beruhen, sondern mit dem einfacheren Stil des Liedes zusammenhängen. Umgekehrt bieten die wenigen Worte Fr. 9—11 zwei Beispiele für jene Erscheinung **ΤΡΙΤΩΩΝΙ** und **ΠΑΡΝΑΑ**. Sie sind also von den glykoneïschen Fragmenten auch hiernach zu trennen und stellen sich zu den kretischen Versen mit Instrumentalzeichen. Auch die Notenreste fügen sich melodisch eng zusammen, und gehören — von dem räthselhaften Υ abgesehn — der Scala an, die wir aus den umfänglicheren Stücken erschließen können.

* * *

Die wenigen Zeilen, die wir von dieser Dichtung besitzen, sind glücklicher Weise charakteristisch genug, um ihr einen Platz neben dem großen Hymnus zu sichern. Der Wortschatz trägt dasselbe, an die Chorlieder des attischen Dramas erinnernde Gepräge; jüngere Bildungen sind nicht nachweisbar[115]. Hier, wie dort, regiert ohne Unterbrechung der kretische Rhythmus, mit unverkennbarer Vorliebe für die päonischen Füsse und häufigen

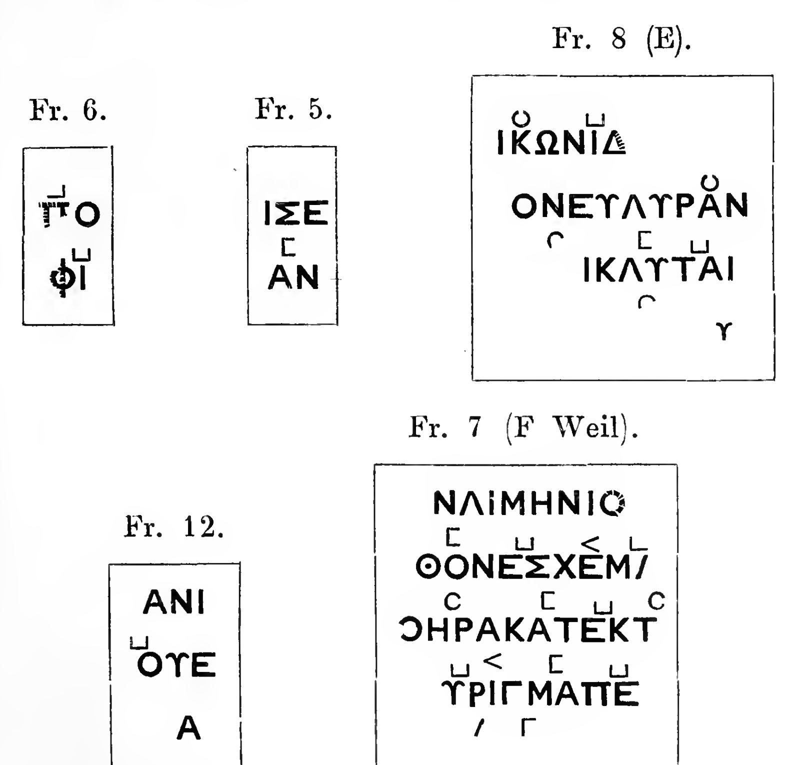
[115] Vgl. oben S. 50f. und S. 73.

melodischen Spaltungen langer Silben (Takt 7. 10. 34. 40)[116]). Die Melopöie folgt demselben Grundgesetze (unten Abschn. 4). Der Preis des Oelbaums und der Pallas trägt attische Farben. Kurz, die Verse zeigen eine verzweifelte Familienähnlichkeit mit dem großen Hymnus; sie werden wohl etwa in die gleiche Zeit gehören.

3. Fragmente eines glykoneïschen Hymnus mit Instrumentalnoten (IV).

Durch die bisher gethane Arbeit sind die Fragmente schon in der Hauptsache gesichtet.

Der Rest wird sich, das ist von vornherein recht wahrscheinlich, um das eine größere Bruchstück Block D gruppieren. Daß dieses einem dritten selbständigen Gedichte angehört, hat Weil sofort mit glücklichem Scharfblick erkannt; formelle und inhaltliche Anzeichen erheben seine Ansicht über jeden Zweifel.



116) Vgl. S. 53 ff. Die wenigen Verse S. 71 kann der Leser zu leicht überblicken, als daß eine Classificierung der Füße nöthig wäre.

Block D.

1 ΙΝΟ

2 ¯ΡΟΣΙ

C
3 ΡΟΣ

⊏
4 Ο·Ν

ϟ
5 ΔΕΓΑΛ

Ι (ϟ) Ͱ
6 ΟΜΜΑΝΤΟΣΥ

Ι ⊔ Ι Ͱ ϟ
7 CΩΛΕΘΥΓΡΑΙΧΙ

C(?) ⊔
8 ΚΤΟΝΠΑΛΛΑΔΟΣ

Ο < V
9 ΔΕΣΠΟΤΙΚΡΗΣΙΩ

V <
10 ΑΙΝΑΕΤΑΣΔΕΛΦΩΝΤ

C Ο ⊔ ⊏
11 ΙΝΑΠΤΑΙΣΤΟΥΣΒΑΚΧΟΥ

< Ο <
12 ΤΕΠΡΟΣΠΟΛΟΙΣΤΑΝΤΕΔΟΡΙ

C Ο F Ο C <
13 ΑΡΧΑΝΑΥΞΕΤΑΓΗΡΑΤΩΙΘΑΛ

14 ΤΙΕΥΘΥΔΟΜΟΥΑΡΧΟ

15 ΡΟΜΝΗΜΩΝΠΥΘΙΩΝΟΝΤ

16 ΟΛΛΟΦΑΝΗΣϽΣ Φ ΗΤΤΙΟ

Υ
17 ΕΡΕΣΑΠΟΛΛΩΝΟΣ

18 νΛΗΣΜΑΡΑΘΩΝΙΟΣ

19 ΩΡΟΣ

20 Ι ⅄

Block D hat uns das Ende eines Apollo-Hymnus erhalten, der, wie der Päan des Aristonoos, nach Weil's einleuchtend richtiger Annahme, in glykoneïschen Versen componiert war.

Fr. 7 hat schon Weil hierhergezogen, da die Worte glykoneïschen Tonfall haben [117].

Fr. 8 ließe sich auch in kretischen Versen unterbringen; auf Block C werden die Musen aber in anderer Weise angerufen, als Πιερίδες, also werden die Ἑλικωνίδ[ες Fr. 8, 2 wohl in ein anderes Gedicht gehören.

Fr. 6 und 5 scheinen sich nach der Photographie verbinden zu lassen; vielleicht stammen sie aus einem Eingange. Ich lese also:

Fr. 6. Fr. 5.

b
1 Ἄ]πο[λλο]ν σε
b
2 Δελ]φί[σιν] ἀν

Fr. 5 hat, wie es scheint, oben eine gerade, leicht corrodierte Kante und würde auch danach gut an den Anfang eines Hymnus passen.

Fr. 8.

es b
1 Ἑλ]ικωνίδ[ες
es
2 Ἀπόλλωνα]τὸν εὐλύραν, [ὅς
d a b
3 σὺν Ἀρτέμιδ]ι κλυτᾷ

Auf Fr. 8 schließt rechts zweimal die Zeile; oben ist die Bruchfläche unregelmäßig und noch ein Textbuchstabe sichtbar; das Stück ist also aus der rechten Seite eines Blockes losgebrochen. Z. 2 geht sicher auf Apollo; ὁ Πύθιος εὐλύρας Ἀπόλλων wird angerufen bei Euripides Alk. 570, und der Thesmophoriazusenchor bei Aristophanes (969 f.) singt:

πρόβαινε ποσὶ τὸν εὐλύραν
μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον
Ἄρτεμιν, ἄνασσαν ἁγνήν.

Mit der κλυτᾷ Z. 3 muß Artemis gemeint sein. κλειτή heißt sie bei Quintus Smyrnaeus I 366, κλυτός ihr Bruder II A 2 oben S. 35. Ueber dem ersten Iota Z. 3 meine ich Reste des Notenzeichens C (= *d*) zu erkennen.

---

[117]) Daß in κατέκτα das ε kurz gebraucht sei, ist nicht wahrscheinlich; damit fällt die Rhythmisierung Reinach's S. 608.

Fr. 7.

1 *Κρισσαίω*]ν λιμὴν
a b g b
2 λί]θον ἔσχε, μά[*τηρ*
d d a b d
3 *δεινὸν* θῆρα κατέκτ[*α*
b g a b
4 σ]ύριγμ᾽ ἀπε[*ρείσιον*

Vom Krissäischen Hafen ist am Schluß des zweiten homerischen Apollohymnus die Rede (431, 438 = 253 ff.). Daß das Fragment eine Ortsbeschreibung enthält, macht die zweite Zeile wahrscheinlich, die sich m. E. mit ziemlicher Sicherheit auf ein berühmtes delphisches Wahrzeichen beziehen läßt, den Stein der Leto, den Bötticher (Baumkultus 117 f.) mit dem τοξίου βουνός (Hesych. s. v.) identificiert hat. Vgl. Athen. XV 701 C (FHG. II 318, 46): Κλέαρχος . . ἐν τῷ προτέρῳ περὶ παροιμιῶν τὴν Λητώ φησιν ἐκ Χαλκίδος τῆς Εὐβοίας ἀνακομίζουσαν εἰς Δελφοὺς Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν γενέσθαι περὶ τὸ τοῦ κληθέντος Πύθωνος σπήλαιον. καὶ φερομένου τοῦ Πύθωνος ἐπ᾽ αὐτοὺς ἡ Λητὼ τῶν παίδων τὸν ἕτερον ἐν ταῖς ἀγκάλαις ἔχουσα ἐπιβᾶσα τῷ λίθῳ τῷ νῦν ἔτι κειμένῳ ὑπὸ τῷ ποδὶ τῆς χαλκῆς εἰργασμένης Λητοῦς . . . εἶπεν ‛ἵε παῖ᾽. Z. 2 wäre auch μά[ρτυρα möglich, Z. 4 ἀπέ[λαστον; bei der Ergänzung μάτηρ mag man etwa χρησφύγετον hinzudenken. Aehnlich, wie Klearch, hat bekanntlich Kallimachos die Formel erklärt; auch Klearch mag von hellenistischer Hymnenpoesie abhängig sein.

Z. 3 las ich erst, im Anschluß an weitere Ergänzungen in den folgenden Zeilen, κατεκτάθη. Im Melos stünde dann aber die oxytonierte Silbe eine Sext tiefer, als die barytonierte; so starke Abweichungen der Melodie vom Sprechton sind in diesen Liedern unerhört (s. unten Abschn. 4). Es ist also eine Verbalform zu wählen, in der das ε oxytoniert ist. Am nächsten liegt so wie so Weil's κατέκτα. Auch stimmt es trefflich zu dem Gesammtbilde, das ich mir von der Stelle gemacht hatte. Die Mutter flieht vor dem herandringenden Unthiere auf den heiligen Felsblock — hinter μά[τηρ mag etwas gestanden haben, wie προσπίπτοντα φυγοῦσ᾽ ἐκεῖ —; aber das wehrhafte Söhnlein tödtet den Feind, der unter greulichem Zischen verendet: ein *locus communis*, dem wir schon oben begegnet sind (S. 35).

Für Block D ist Weil auf den ersten Wurf Glänzendes gelungen. An einigen Stellen, besonders zu Anfang, wird man weiter kommen können.

1 ινο

2 πρόσι
d

3 ρος
a

4 ον
d' d'

5 ἔγνω] δὲ Γαλ[ατᾶν στρατὸς
c' (c') es'

6 εὖ | θεὸν τ]ὸμ μαντοσύ[ναις κλυτόν, | συγκρ-
c' b c' es' d'

7 υφθεὶς δ]ς ὤλεθ' ὑγρᾷ | χί[ονι, καὶ μετ' Ἀρ-
d (d) b' (b)

8 τέμιδος | φρι]κτὸν Παλλάδος [ἔγχος.
es g as

9 ἀλλ' ὦ] δεσπότι Κρησίω[ν | πρώνων
as (as) g (g)

10 ἁγνὰ κ]αὶ ναέτας | Δελφῶν, τ[οῖσδ' ἐν ὄ-
d es (es) b a

11 ρεσσ]ιν | ἀπταίστους Βάκχου [θιάσους | αἰεὶ
g (g) es g

12 σώζε]τε προσπόλοις | τάν τε δορισ[θενῶν
d (d) es c (c) es (es)d g

13 ἀγῶν] | ἀρχὰν αὔξετ' ἀγηράτῳ θάλ[λουσαν σὺν ἐπαίνῳ.

Z. 1—4 ist alles Rathen unnütz.

Z. 5 ff. lassen sich mit voller Sicherheit auf die Gallier-einfälle beziehen. Z. 5 meine ich hinter ΓΑ auf der Photographie die Füße eines Λ zu erkennen. Vor Allem aber weisen die Stichwörter in diesen Zeilen deutlich genug auf die Legenden vom Untergang der Galater hin. Am Ende von Z. 7, wo Weil Χ liest, erkennt man auf der Photographie völlig deutlich ΧΙ: eine andre Lesung als ὑγρᾷ χί[ονι ist kaum denkbar. χίονι wird man am besten in den Anfang eines Verses suchen, wo Auflösungen am ersten vorkommen, obgleich auch die freiere Form ὃς ὤλεθ' ὑγρᾷ χίονι ⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ – nicht ganz ausgeschlossen wäre [118].

Damit ist die Sache entschieden. Unter Sturm und Schneegestöber waren, so erzählte man, die Barbarenhorden von den

118) Vgl. oben S. 24.

Göttern und Dämonen des Landes verjagt; gerade die hier genannten Gottheiten — Apollo (Z. 6), Pallas (Z. 8), Artemis (Z. 9) — treten auch in der Legende hervor. Vortrefflich erklärt sich's unter dieser Voraussetzung auch, weshalb der Dichter Apollo hier als τὸμ μαντοσύ[νᾳ κλυτόν] feiert; mit dem Orakelverse ἐμοὶ μελήσει ταῦτα καὶ λευκαῖς κόραις (d. h. den Schneespenderinnen, vgl. Cicero de div. I 37, 81) sollte der Gott die verzweifelten Griechen getröstet haben[119]. Hier treffen so viel charakteristische Einzelheiten — am auffälligsten die Worte ὀργᾷ χί[ονι und das Schneegestöber der Legende — zusammen, daß jeder Zufall ausgeschlossen ist[120].

Weitere Anhaltspunkte für Ergänzungsversuche kann man aus dem Folgenden gewinnen.

Eine Strophe von vier Glykoneen und einem Pherekrateus hat Z. 11ff. bereits Weil hergestellt. Ich meine Z. 9f. mit gleicher Sicherheit ein kürzeres Gebilde von zwei Glykoneen und einem Pherekrateus erschlossen zu haben. Es ist eine Perikope, eine zweitheilige Liedform, wie sie Anakreon in einem für uns auch sachlich lehrreichen Hymnus vorgebildet hatte (Fr. 1):

Γουνοῦμαι σ' ἐλαφηβόλε,
ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν·
ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
δίνῃσι θρασυκαρδίων
ἀνδρῶν ἐσκατορᾷς πόλιν
χαίρουσ'· οὐ γὰρ ἀνημέρους
ποιμαίνεις πολιήτας.

Wir haben nach dem Zeilenumfang etwa zu erwarten, daß Z. 5 der Schluß der kürzeren, Z. 5/6 bis 8 die ganze längere Strophe gestanden habe.

Die letzte Perikope (Z. 9ff.) knüpft unverkennbar recapitulierend an das Vorhergehende an. Da sie mit und vor Apollo

---

119) Droysen, Hellenismus II 350ff., Roscher's Lexikon I 2810, wo die Zeugnisse eingehend besprochen sind. Der Spruch mag *post eventum* erfunden sein (s. oben S. 15. 21): der Dichter könnte ihn doch ohne Arg benutzt haben.

120) Das Vorstehende habe ich Homolle schon vor der Veröffentlichung des Weil'schen Aufsatzes brieflich mitgetheilt; ich freue mich, daß auch Weil bei Z. 5 ΓΑ an die Galater gedacht hat, ohne freilich den Gedanken weiter zu verfolgen.

Artemis nennt, dürfen wir annehmen, daß auch Z. 6ff. irgendwo von Artemis die Rede gewesen ist. Dem Gesammtsinn nach wird sich die Stelle mit der entsprechenden Partie auf Block A (oben S. 36) ziemlich gedeckt haben.

Danach habe ich den Zusammenhang oben anzudeuten gewagt.

Z. 5 versuchte ich erst den aus Block A bekannten gewählteren Ausdruck einzusetzen (ὁ] δὲ Γαλα[τικὸς αἰνὸς Ἄρης... ἔγνω, πᾶς δ]ς), um den Raum besser zu füllen. Der metonymische Gebrauch des Wortes Ἄρης ist den Hellenisten so geläufig, daß er auch in diesem einfacheren Stil zulässig erscheint (vgl. außer den oben angezogenen Stellen Anyte Anth. Pal. VII 492 ἃς ὁ βιατὰς | Κελτῶν εἰς ταύταν μοῖραν ἔτρεψεν Ἄρης), und die zwei Auflösungen würden durch den Eigennamen gerechtfertigt (vgl. auch Soph. Antig. 108, wo zweifellos ein Glykoneus zu erkennen ist). Doch sind auf diesen Steinen die Zeilen oft nicht ganz ausgefüllt worden. Ich habe daher schließlich eine sprachlich und metrisch weniger gekünstelte Ergänzung vorgezogen, die dem Sinne ungefähr gerecht werden wird. Vgl. Il. Σ 269 εὖ νύ τις αὐτὸν | γνώσεται (im gleichen Sinne). Wer Lust hat, kann ‘das Kaleidoskop weiter schütteln’, vielleicht mit schönerem Ergebnis.

Der Plural μαντοσύναις Z. 6 ist episch. Daß τὸμ μαντόσυ[νον λόγον u. Ä. zu ergänzen wäre, will mir nicht einleuchten.

Z. 7 habe ich es vorgezogen, die beiden Götternamen in gewählterem Ausdruck durch μετὰ (σὺν?) zu verbinden, da Krasen (κἀρτέμιδος τε καὶ) in diesen Liedern möglichst vermieden werden. Ueber die religiöse Bedeutung von φρίσσω, φρικώδης s. oben S. 18.

Artemis, die später als „Herrin der kretischen Berge“ gefeiert wird (vgl. Nonn. 36, 10. 29. Eurip. Iph. Taur. 126 Δίκτυνν' οὐρεία), ist hier gerade am Platze, wo sich's um die Vernichtung der Barbaren in den delphischen Bergschluchten handelt. Aber bezeichnend ist es, mit welchem Nachdruck schließlich wieder Pallas gefeiert wird. Man meint einen Athener zu hören, wie in dem großen Hymnus.

Z. 8 habe ich nicht ganz ausfüllen zu müssen geglaubt. Das Strophenende wird markiert sein, wie in dem Gedichte des Aristonoos.

Mit Z. 9 fängt augenscheinlich der Epilog des Hymnus an. Da uns sehr viel Raum zur Verfügung steht, hatte ich (für Weil's ὀρῶν) πρώνων eingesetzt; das Wort ὄρος haben wir später nöthig.

Als Κρησία wird Artemis in einem Epigramm (Kaibel 798, 2) und bei Diodor (V 77) bezeichnet; an Kreta und an die mit Artemis frühzeitig gleichgesetzte Diktynna, nicht an das Κρήσιον ὄρος in Arkadien (Pausan. VIII 44, 7) wird man denken müssen. Wenn der Dichter in dem delphisch-attischen Hymnus die kretische Artemis anruft, so wirkt wohl irgend eine berühmte Dichtung nach, etwa ein Chorlied aus der attischen Tragödie (Eurip. Hippol. 145. 1130) oder der oben angeführte Hymnus des Anakreon, der in demselben Versmaß geschrieben ist; der Lethaios, an dessen Ufern Artemis hier waltet, fließt auf Kreta. Gerade die kretische Diktynna heißt οὐρεία bei Euripides (Iph. Taur. 126), und auf den οὔρεα Κρήτης haust Britomartis im Kallimachëischen Artemishymnus.

Mit den übrigen Ergänzungen wird der Sinn, und wohl auch der Wortlaut, ziemlich getroffen sein. Daß der ναέτας Δελφῶν, im Gegensatz zu der δεσπότις Κρησίων ὀρῶν, Apollo ist, läßt sich kaum verkennen; vgl. Hymn. I 2 ναίων Δελφίδ' ἀμφὶ πέτραν. Aehnlich wird der Ausdruck in einem andern hellenistischen Päan angewandt, bei Isyllos (Hoffm., Syll. Epigr. p. 234 = Wilam. Isyll. p. 13, Baunack Studien I p. 152): Ἰεπαιᾶνα θεὸν ἀείσατε λαοί, ζαθέας ἐνναέτα⟨ν⟩ τᾶσδ' Ἐπιδαύρου. Denn ganz sicher richtig hat Kabbadias so ergänzt; der Hymneneingang verlangt eine vollere Prädicierung des Gottes, als durch das éine Wort Ἰεπαιᾶνα, und bei der seit Wilamowitz geltenden Lesart ἐνναέτα⟨ι⟩ (zu λαοί) bleibt das folgende ὧδε γὰρ φάτις κτλ. unverständlich, das den Begriff: 'der Gott wohnt in Epidaurus' geradezu voraussetzt (vgl. Vs. 7 Φλεγύας δ' ὃς ... Ἐπίδαυρον ἔναιεν)[121].

Weil meint, die Bitte V. 11 erkläre sich dadurch, daß die bakchischen Processionen im Gebirge nicht gefahrlos gewesen seien, und erinnert an einige bekannte Stellen (vgl. C. F. Her-

[121]) v. Wilamowitz beruft sich auf Epigr. Gr. 892 Kb.: βουλὴ καὶ δῆμος ναέται ζαθέης Ἐπιδαύρου. Für die Nachweisung dieser alten Formel, die nach v. W. „lyrischen Kultliedern“ entlehnt ist, müssen wir dankbar sein; daß sie aber hier, in einem Hymnus, dieselbe Bedeutung haben müsse, wie in der weltlichen Ehreninschrift, vermag ich nicht zuzugeben.

mann, gottesd. Alterth. § 64), nach denen die Thyiaden einst von einem Schneesturm überfallen wurden und von Nachsteigenden gerettet werden mußten; er schreibt: ἐν ὄρεσσ]ιν | ἀπταίστους Βάκχου [θιάσους | ὁμοῦ(?) σώζε]τε προςπόλοις. Bei dem Worte ἀπταίστους könnte man dann eher an die wunderbare nachtwandlerische Sicherheit denken, mit der die Mänaden in der Ekstase über Klüfte und Grate einherjagten [122]. Aber dem ganzen Zusammenhange nach wird man an dieser Stelle einen allgemeineren, politischen Gedanken erwarten. In Kriegszeiten, wie während der Galliernoth, konnte man draußen auf Bergen und Feldern die heiligen Umzüge nicht abzuhalten wagen. Darum betet der Chor: „wahrt euern Dienern allzeit ungefährdete Bakchos-Thiasoi". ἀπταίστους wird in jenem abgeblaßteren metaphorischen Sinne gemeint sein, in dem es bei Spätern vorkommt (vgl. Lucian Amores 46 II p. 449 δι' ἀπταίστου καὶ ἀκλινοῦς βίου); doch ließe sich auch mit der oben beleuchteten eigentlichen Bedeutung diese neue Auffassung der Stelle wohl vereinigen.

Z. 12 schreibt Weil δο⟨υ⟩ρικλυτῶν ἀγῶν. Aber der Daktylus im ersten Fuß ist bei Euripides wiederholt nachweisbar, und an einer fragmentarischen Stelle wird man Aenderungen im Erhaltenen vermeiden. Schon danach hatte ich die oben eingesetzte Schreibung vorgezogen; nachträglich entdeckte ich den untern Winkel des Σ auf der Photographie.

In der letzten Zeile nimmt Weil's Ergänzung zu viel Raum ein. Was mir zuerst in den Sinn kam, θάλει, ist sprachlich und metrisch anstößig, und manche andere Möglichkeiten (z. B. θάλ[λουσαν νεότατι) passen dem Sinne nach weniger gut. Die überschüßigen Buchstaben (ΕΠ)ΑΙΝΩΙ können doch wohl, wie Weil vermuthet, auf der abgesprungenen linken Ecke untergebracht werden.

Die letzten Zeilen lauten also in moderner Schreibweise, das völlig Unsichere in liegender Schrift:

4. *ἔγνω*] δὲ Γαλ[*ατᾶν στρατὸς εὖ*
θεὸν τ]ὸμ μαντοσύ[*ναις κλυτόν*,
συγκρυφθεὶς δ]ς ὤλεθ' ὑγρᾷ

---

[122] Schwerlich im 'wirbelnden Rundtanz', wie E. Rohde annimmt (Psyche 302 [4]); Dichterzeugnisse und Bildwerke wissen nur von einem wilden Losstürmen mit rückwärts geworfenem, schwankendem Haupte (wonach Aristoph. Wesp. 7 ff. zu erklären ist).

χί[ονι, καὶ μετ᾽ Ἀρτέμιδος
8. φρι]κτὸν Παλλάδος [ἔγχος.

II.

1. Ἀλλ᾽ ὦ] δεσπότι Κρησίω[ν
πρώνων ἁγνὰ κ]αὶ ναέτας
Δελφῶν, τ[οῖσδ᾽ ἐν ὄρεσσ]ιν
4. ἀπταίστους Βάκχου [θιάσους
αἰεὶ σώζε]τε προσπόλοις,
τάν τε δορισ[θενῶν ἀγῶν
ἀρχὰν αὔξετ᾽ ἀγηράτῳ
8. θάλ[λουσαν σὺν ἐπαίνῳ.

* * *

Die wenigen erhaltenen Zeilen geben begreiflicher Weise keine bestimmten sprachlichen Anzeichen für die Entstehungszeit der Dichtung. Immerhin kann man sagen, daß sie sich vom Wortschatz der vorhergehenden Lieder durchaus nicht abheben und auf verwandte Vorbilder und gleiche Schule hindeuten. Der häufigere Gebrauch des Artikels entspricht dem leichteren Stile.

Auch die Verstechnik zeigt, wenn man aus den spärlichen Trümmern Folgerungen ziehen darf, eine gleich sichere Hand. Die Glykoneen sind frei behandelt, etwa wie bei Aristonoos (s. S. 24). Bemerkenswerth ist die Auflösung δὲ Γαλ[ατᾶν I 4 und χίονι I 7, die Häufung langer Silben II 4, und der Daktylus im ersten Fuße τάν τε δορισθενῶν II 6 — lauter Freiheiten, die sich nach dem Vorgange der jüngern Attiker Jedermann erlauben konnte.

Attischer Localpatriotismus verräth sich in dem emphatischen Preise der Pallas am Schluß der vorletzten Perikope. Die Gallierlegenden muß der Dichter bereits ausgebildet vorgefunden haben, wenn oben der ganze Zusammenhang richtig erschlossen ist. Wir kommen damit aber nicht viel weiter, denn unmittelbar nach der Katastrophe, unter dem frischen Eindruck der wunderbaren Rettung, mag die Phantasie der Gläubigen gerade am eifrigsten beim Werk gewesen sein.

Ein besseres Kriterium für die Entstehungszeit giebt nach Weil die Schlusswendung in Verbindung mit der auf demselben Steinblocke folgenden Urkunde.

Auf dieser Inschrift wird ein Beamter genannt, der ins Jahr 40 v. Chr. gehört (Homolle). Weil folgert daraus, daß der

Hymnus etwa in dieselbe Zeit gehöre, und daß die angesungene ἀρχά die Herrschaft der Römer sei.

Dem gegenüber wird man den sehr verschiedenen Charakter der Buchstaben in der genannten Urkunde betonen müssen. Das Υ erscheint weniger symmetrisch gebildet; die Schleife des Ρ ist flacher und länger (Ρ); das Α zeigt regelmäßig einen gebrochenen Mittelstrich (Α); die winklige Mittelpartie des Σ fährt, besonders nach oben, weit über die Wagrechten hinaus (Σ); eben so der Querstrich des Ν über die Senkrechten (Ν). Die Schrift wirkt, mit den einfachen, nobeln Zügen des vorhergehenden Gedichtes verglichen, unsicher, geziert und geschmacklos. Sie rührt nicht nur von einem andern Meißel her, sondern auch aus einer andern, erheblich jüngern Zeit. Denkt man sich die Wände des attischen Schatzhauses mit solchen Steinplatten bedeckt, ist es gut begreiflich, daß der leere Raum des Blockes ein paar Menschenalter später wieder benutzt wurde; vielleicht zu einem ähnlichen Zwecke, denn unter dem Zeichen ΩΡΟΣ Z. 19 meine ich den Rest eines umgestürzten ⅄, also eine Vocalnote, zu erkennen.

Damit ist das Band zwischen dem Urkundendatum und dem vorhergehenden Hymnus zerschnitten.

Daß die Schlußworte des Hymnus allein mit Sicherheit auf die Römer gedeutet werden könnten, wird Niemand behaupten. Es spricht sogar Manches dagegen. Unmittelbar vorher ist von der Bezwingung der Gallier die Rede gewesen, und der Epilog II 4 f. blickt, wie wir oben sahen (S. 87 f.), auf dasselbe Ereigniß zurück. Zur Zeit der Römerherrschaft waren solche Wünsche kaum am Platze; der Name der Gallier, die bald in ihrer eignen Heimath den Kampf um ihre Freiheit ausfechten sollten, hatte für den hellenistischen Osten nichts Furchtbares mehr.

Sind etwa unter den Speergewaltigen, von denen hier die Rede ist, die Griechen zu verstehn, die sich den Galliern mit Erfolg entgegengestellt hatten? Die Strategenschaft des ätolischen Bundes konnte man recht wohl als δορισ[θενῶν ἀγῶν] ἀρχάν bezeichnen.

So würde das Fragment auch zeitlich nahe an die beiden vorangehenden Dichtungen rücken. Es fragt sich nur, ob es für dieselbe Festgelegenheit bestimmt war. Ich sehe keine Möglichkeit, darüber nach der einen oder der andern Richtung zu entscheiden.

Ein Zug kann in den Resten der beiden andern Lieder — vielleicht nur infolge ihrer Lückenhaftigkeit — nicht nachgewiesen werden: die Bitte für die Durchführung der Bakchos-Thiasoi. Wir haben gesehn, daß die Worte gewissermaßen als ein Gebet für den Frieden aufzufassen sind. Aber warum hat der Dichter gerade an so bevorzugter Stelle von den τριετέσιν φαναῖς des Dionysos gesprochen? Ein allgemeiner Hinweis auf die Bedeutung des Dionysos in Delphi (oben S. 15 f.) ist keine Antwort. Wurde das Lied etwa gesungen bei einem Feste, das im Kalender den Umzügen der Thyiaden unmittelbar vorherging? Dann hätten wir einen Anhaltspunkt, von dem aus sich weiter kommen ließe. Aber hinlänglich gesichert scheint mir eine solche Vermuthung nicht. Vielleicht spricht sich hier, wie in dem beherrschenden Hervortreten der Pallas, nur der attische Standpunkt des Dichters aus. An den Dionysosumzügen zu Delphi waren die Athener in hervorragendem Maaße betheiligt, vgl. Pausan. X 4, 2: αἱ δὲ Θυιάδες γυναῖκες μέν εἰσιν Ἀττικαί, φοιτῶσαι δ' εἰς τὸν Παρνασὸν παρὰ ἔτος αὐταί τε καὶ αἱ γυναῖκες Δελφῶν ἄγουσιν ὄργια Διονύσῳ. Da ist es sehr begreiflich, wenn ein attischer Dichter in Delphi die Thyiaden in sein Gebet mit einschließt. Solche attischen Züge würden das Fragment wieder eng mit dem großen Hymnus verbinden.

4. Notenzeichen, Melodien und Rhythmen.

Die von Reinach kundig behandelten musikalischen Probleme haben wir oben schon gelegentlich gestreift. Die Hauptpunkte mögen hier noch einmal im Zusammenhange behandelt werden.

Vergleichen wir die Notation mit einem andern erheblich jüngern, aber gleich authentischen Zeugniß, der Seikilosinschrift, so ist vor Allem éin Unterschied hervorzuheben: auf den Delphischen Inschriften (wie auf dem Euripidespapyrus) bleiben eine Reihe von Silben ohne besondre Zeichen[123]), offenbar, weil derselbe Ton festgehalten wird; auf dem Seikilos-Steine wird auch die Wiederholung eines Tones stets durch ein besonderes

[123]) Auch in den Mesomedeshymnen: worüber man jetzt doch wohl anders urtheilen wird, als Bellermann S. 62.

Zeichen wiedergegeben (s. diese Zeitschr. LII 162)[124]. Ferner: in dem Seikilossteine verbindet sich, entsprechend den Vorschriften des Bellermannschen Anonymus, mit der Bezeichnung der Tonhöhe ganz consequent die Bezeichnung der Tondauer: die Note ohne Bezeichnung (C) währt eine More, die Note mit einfachem Strich (C̄) zwei, mit Hakenstrich (C̄) drei Moren; eben so wird der Rhythmus durch Punkte markiert[125]. Die kleine Strophe des Seikilosliedes ist freilich bei aller Einfachheit formell vieldeutig, durch ihre dreizeitigen Längen, gehäuften Kürzen und Verschiebungen im Rhythmus. Hier lag zu jener genaueren Fixierung ein wirkliches Bedürfniß vor, was bei den höchst einförmigen und regelmäßigen Taktformen der delphischen Hymnen keineswegs der Fall ist. Auch die allmälig einreißende Unsicherheit im Gebrauch der Quantitäten mag diese mensuralen Hilfsmittel mehr und mehr empfohlen haben. Quantitätsstriche und Punkte finden sich übrigens auch im Euripidespapyrus. Immerhin ist die Sorgfalt der jüngsten Urkunde anzuerkennen.

Die Musiknote schwankt auf den Delphischen Steinen unstät zwischen Anfang und Schluss der Silbe, ohne daß man überall bestimmte Absichten erkennen könnte, wie II A 3. 9. 11. III 2, wo sie über den klingenden Nasalen steht (AAM, TAAN usw.). Auf der Seikilosinschrift befindet sie sich möglichst in der Mitte, auf dem Euripidespapyrus über dem ersten Buchstaben der Silbe. Die jüngern Urkunden bezeugen wiederum größere Sorgfalt in diesen formellen Dingen.

Kommen in den delphischen Hymnen zwei Noten auf eine lange Silbe, so wird ein einfacher Vocal stets wiederholt, ein Diphthong entweder wiederholt oder in seine Elemente zerlegt. Es ergiebt sich dabei aus den Taktverhältnissen mit voller Sicherheit, daß die einzelnen Diphthonge im Vocale als Kürzen gemeint sind (Weil S. 573); Wessely's Rhythmisierung der wiederholten Länge im Euripidespapyrus ist damit endgiltig widerlegt, die im Philologus (LII 187) vertretene urkundlich bestätigt. Sehr eigenthümlich, und phonetisch wie gesangstechnisch

---

[124]) Reinach S. 589 lehrt mit Wessely, daß auf dem Seikilosstein der wiederholte Ton nicht bezeichnet werde. Er hat offenbar das a. O. mitgetheilte Facsimile nicht gekannt.

[125]) Ueber die Bedeutung dieser Punkte hat mir F. Hanssen Bemerkungen mitgetheilt, die bei Gelegenheit besprochen werden sollen.

interessant, ist die Behandlung der Diphthonge, auf die schon die Herausgeber (S. 573. 589) kurz hingewiesen haben. Offenbar soll die Schrift den gesungenen Lauten möglichst genau folgen, wie denn auch die Elisionen (im Gegensatz zu dem nicht notierten Aristonooshymnus) genau berücksichtigt sind[126]. Die Fälle sind folgende:

I. mit ι.

1. μαντειειον A 5 B 9 -ρειει B 6 ειειλες A 5 κλειειτον C 3
   Φοιοιβον B 4 βωμοιοισιν B 12 -λοιοις B 15
2. ωιδαεισι = ᾠδαῖσι B 4 αειολοιοις = αἰόλοις B 15
   κλυταιεις = κλυταῖς B 7 αιειθει = αἴθει B 13
   εὐχαιεισι = εὐχαῖσι B 10

II. mit υ.

1. ἐφρ]ουουρειει B 6 ομουου B 13 f.
2. εουυδρου = εὐύδρου B 8
   ταουρων = ταύρων B 13

Echte Diphthonge zerlegt auch die moderne Gesangstechnik in ihre Bestandtheile. Dies Verfahren soll bei den unter 2. stehenden Fällen offenbar graphisch ausgedrückt werden. Durchaus folgerichtig ist ευ behandelt. Für υ steht ου, d. h. υ gilt als *u*. Ein eigenartiges Schwanken macht sich bei dem Diphthong αι geltend, für den zweimal α-ει, dreimal αι-ει steht. Weil meint, man habe das Durchgehn der Stimme von *a* über *e* nach *i* zu kennzeichnen beabsichtigt; doch ist es auch denkbar, daß das ι, wie υ in ευ, durch die Umschreibung mit ει (vgl. I 1 κλειτον) einfach als selbständiger Laut gesichert werden sollte. In andern Fällen (unter 1) werden die Diphthonge wiederholt, wie die langen Vocale. Ist die Methode der Niederschrift consequent, so würde daraus folgen, daß sie als einfache Laute gedacht sind[127]. Bei ου (II 1) ist das schon deshalb sicher, weil ου auch für υ = u eintritt. Bei ει wäre es wahrscheinlich,

---

[126]) Bemerkenswerth ist in diesen und ähnlichen lyrischen Stücken der Verzicht auf freiere Krasen. Singen lassen sich nur feste Krasen; alle kühneren, gewissermaßen improvisierten Mischungen sind nur in der Declamation möglich; je mehr der Vortrag sich dem *sermo cotidianus* nähert, desto weiter wird die Freiheit gehn (vgl. Herondas).

[127]) Wer das annimmt, müßte freilich auch den Muth haben, dasselbe für das Aristophanische εἱειειειειειλίσσετε (= ◡◡◡ ◡◡◡ – ◡◡) vorauszusetzen, Philol. LII 187.

wenn ει das zweite Element des Diphthongs *αι* wiedergeben sollte. Man würde dann auch für οι (I 1) die entsprechende Schlußfolgerung zu ziehen haben.

Auf alle Fälle gewinnen wir hier für die zuletzt von Blass-Kühner I 50ff. behandelten Fragen eine Reihe werthvoller Anhaltspunkte. Es bestätigt sich, daß noch in der spätern Hellenistenzeit *αι* als *a*(*ä*?)—*i*, ευ *αυ* als *e*—*u* *a*—*u* gesprochen wurden, während ου ει (οι?) vielleicht schon zu Monophthongen geworden waren.

Der Seikilosstein befolgt auch in diesem Punkt ein ganz anderes Verfahren; er schreibt den Vocal oder Diphthong einmal
KIZ Ť, Z IK
und setzt mehrere Noten darüber, z. B. **ΦΑΙΝΟΥ, ΟΛΩΣ**. In dieser Vereinfachung wird man einen Fortschritt erblicken dürfen.

Hervorzuheben ist es, daß auch positionslange Silben mit
Ʊ
kurzen Vocalen zwei Noten tragen können, s. A 3 **AAM[BPO**,
⅄ Γ M I Φ [illegible] M I
11 **ΓΕΕΝΝΑΝ**, B 7 **ΔΕΕΛΦΙΣΙΙΝ**, B 9 **MAANT**,
M ⊙
15 **ΛΩΤΟΟΣ**; B 6 **ΠΕΤΕRΑΣ** (πετέρας = πέτρας). Die Consonantengruppen sind hier, wenn man aus der Handvoll Beispielen eine Regel ableiten darf, verschieden behandelt. Folgt auf den kurzen Vocal ein klingender Consonant, ist der Vocal verdoppelt; folgt *muta cum liquida*, wird ein Hilfsvocal in die Lautgruppe eingeschoben. Diese Vocaleinschaltung oder Anaptyxe vor der Liquida findet zwar in bekannten sprachlichen Vorgängen eine Analogie (Ritschl, kl. Schr. II 482, Curtius, Grundzüge [5] S. 728); auch hat sich der Componist wohl gerade das zweite ε, das den höchsten Ton trägt, als accentuiert gedacht (s. unten S. 113f.). Trotzdem glaube ich, daß die wunderliche Form lediglich durch eine Gesangsmanier verursacht ist, die man auch heute noch oft genug beobachten kann. Manche absonderlichen Anaptyxen bei Hesych mögen gleichfalls nicht aus der lebendigen Sprache aufgenommen, sondern aus poëtischen Texten excerpiert sein. — Auch unter einem andern Gesichtspunkt ist dieser Fall interessant. Ich habe gelegentlich hervorgehoben, daß die sogen. Positionslänge auf demselben Princip beruht, wie die Vertretung einer Länge durch zwei Kürzen (s. Centralbl. 1887, 44, 1501). Sie ist wirklich eine ʻaufgelösteʼ Länge: was hier sogar in der Schrift zum Ausdruck kommt.

Eine völlig neue Thatsache ist das Auftreten von Instrumentalnoten über dem Text der jüngern Hymnen. Im Euripidespapyrus stehn solche Noten meist am Ende eines Kolons oder Satzes auf den Textzeilen; Reinach hat mit Unrecht K. v. Jans Ansicht, daß die betreffenden Zeichen des Papyrus nur Interpunctionszeichen seien, zur seinen gemacht (S. 585 [4])[128]) Der Text des Euripidespapyrus, des Seikilossteins, der Hymnen des Mesomedes trägt durchaus die Vocalbuchstaben[129]). Reinach meint mit K. v. Jan, man habe wohl ursprünglich beide Systeme für jede Art der Musik angewandt; erst später werde man sie zwischen den beiden Musikarten vertheilt haben (*c'est plus tard seulement, que chacune d'elles a été affectée à un genre de musique spécial*).

Die Buchstabennotenschrift, in der die Buchstaben des Alphabets sich der chromatischen Reihenfolge der Töne anschließen, scheint ja in der That ganz neutralen Charakter zu haben. Aber sehr bemerkenswerth ist es doch, daß die Reihe der aufrecht stehenden Grundzeichen etwa von *b*/*d'* zu *B*/*d* (nach früherem Ansatz unrichtig von *f'* zu *f*) herabreicht, also eine Octave umfaßt, die für Männer- und Jünglingsstimmen besonders bequem liegt; die oben in Umkehrung — und zwar eine Stufe höher — zugesetzten Zeichen Ʊ bis ⊥ (z. Th. auch auf unseren Hymnen) erreichen just die Grenze leicht ansprechender Brusttöne, etwa *f'*/*e'*. Hier ist dann ein Bruch in dem Bau; was darüber aufgesetzt ist (aufrechte Zeichen **A**—**O** mit diakritischem Strich, wie in unsern Octavenbezeichnungen), scheint jüngere Arbeit, bei der das Octavenverhältniß zur Grundscala streng beobachtet wird. Man ließ ursprünglich den Sopran in höherer Tonlage nach denselben Zeichen singen, wie den Tenor: wie wir umgekehrt jetzt den Tenor im Violinschlüssel zu notieren pflegen. Ich meine also sagen zu dürfen, daß für den Kern dieser Notenreihe die Rücksicht auf den Gesang maßgebend war.

Die gebrauchten Zeichen gehören dem ionischen Alphabete an. Daraus ist aber nicht, wie K. v. Jan u. A. anzunehmen scheinen, zu folgern, daß das Notensystem nach Euklid aufgekommen sei; wir würden sonst von seiner 'Erfindung' gewiß

---

[128]) Vgl. den (während des Druckes umgearbeiteten) Exkurs.

[129]) Abzusehn ist von dem ganz vereinzelten problematischen Fall in den Mesomedes-Hymnen, s. oben S. 79 [114].

etwas hören. In kleinasiatisch-ionischen Städten war um die Zeit, wo Elegie und Melos in Blüthe standen, auch das vollkommene Alphabet schon in Gebrauch (v. Wilamowitz, hom. Unters. II 3, 303 ff.); um dieselbe Zeit und in denselben Kreisen wird diese Vocalnotenschrift entstanden sein (vgl. Philol. LII 197).

Auch die Instrumentalnoten verrathen, wie das bei der Natur der griechischen Musik sehr begreiflich ist, eine ganz ähnliche Rücksicht auf den Umfang der Singstimme. Aber ihre Grundzeichen beginnen mit ᛘ = -ϴ-, d. h. *d/f*, also eine Terz höher, als die Gesangsscala, und erstrecken sich von da aus über zwei Oktaven nach abwärts (bis H = *FD*); der Rest der Zeichen ist nach dem verstümmelten Vocalalphabet offenbar spät ergänzt. Der ganze Schlüssel — der Ausdruck ist hier ziemlich am Platze — scheint ein höheres Tongebiet zu umfassen: was gut zu der bei Aristoteles überlieferten und durch den Euripidespapyrus bestätigten Thatsache stimmt, daß die Begleitung höher zu liegen pflegte, als die Melodie. Die chromatischen Veränderungen der Grundtöne werden bekanntlich durch Umlegung und Umkehrung der Zeichen ausgedrückt. Dies Verfahren entspricht, nach einer hübschen Bemerkuug Fortlage's (Allg. Encykl. I Bd. 81, 212 u. ö.) der Umdrehung des Wirbels bei den Saiten (ἀναλόγως ... εἰς τὴν τῶν κολλάβων ... περιστροφήν, heißt es in anderem Zusammenhange bei Iamblich, Vit. Pyth. § 118)[130]. Daß die Zeichen aus einem alterthümlichen oder local begrenzten, griechischen Alphabete zu erklären seien, hat, im Anschluss an verwandte Vermuthungen Fortlage's, zuerst Westphal (*Harmonik und Melopoeie* 1 § 28 S. 276) nachzuweisen gesucht; neuere Funde haben seine Hypothesen bestätigt, besonders die in Hermione gefundene argivische Bronzeplatte der Sammlung Tyskiewicz, deren Kenntniß ich der Güte C. Roberts verdanke[131]. Der Gesichtspunkt, nach

[130]) Die wunderliche Ansicht von den κόλλοπες der alten Lyren, die v. Jan bei Baumeister 1541 f. vorträgt, beruht, wie ich zu seiner eignen Genugthuung festzustellen hoffe, auf einem mißverstandenen Atticistenartikel, vgl. Ael. Dion. fr. p. 184 Schw. und Hemsterhuys zu dial. Deor. VII 4 I p. 223.

[131]) Vgl. C. Robert, *su di una iscrizione Gr. arcaica in bronzo*, in den *Monumenti antichi publ. per cura della R. Academia dei Lincei* I 1891. Neben dem argivischen ⊦ = Λ findet sich hier das räthselhafte ⊏ = B, freilich mit leicht nach innen gesenkten Balken. Ueber Einzelheiten kann man mit Westphal streiten; im Ganzen ist seine Hypothese durchaus einleuchtend. H. Riemann (Stud. 10) ist sehr zu seinem Nachtheil bei den verwandten Annahmen Fortlage's stehn geblieben. K. v. Jan

dem die Buchstabenzeichen ausgewählt sind, ist freilich immer noch nicht sicher nachgewiesen; in einigen Fällen liegt die Annahme nahe, daß der Anfangsbuchstabe von dem Namen und der Bedeutung der betreffenden Saite entlehnt sei[132]. Dies Zeichensystem, wie das System der Ton-Namen, war unverkennbar von vornherein instrumental gedacht. Wenn Westphal's Vermuthungen zutreffen, müßte der Ausgangspunkt Argos sein, oder doch der Norden des Peloponnes[132b]. Geschichtlich wäre das wohl zu begreifen: denn in Tegea Sikyon Argos eroberte sich die Instrumentalmusik zuerst selbständige Bedeutung, und der älteste namhafte Musiktheoretiker, Lasos, stammt aus Hermione[133].

Bei alle dem halte ich es mit Reinach und v. Jan für sehr

('Musiknoten' bei Baumeister 980) adoptiert das Princip Westphal's, sucht aber, mit Unterstützung Deecke's, andre Erklärungen zu begründen, die mir nicht immer den Vorzug zu verdienen scheinen.

[132]) Die eine Form für Λ, ⊦ scheint die Lichanos-Saite zu treffen. N erklärte Riemann (Studien 10, wo er freilich ein gar zu luftiges Hypothesengebäude aufführt) als νήτη. Die Note der Mese C identificierte Westphal mit ⊙: ob es θετική 'Grundton' bedeutete? Von der Mese aus wurde gestimmt, s. Eucl. sect. XVII. XVIII. Freilich kreuzt sich mit diesen Vermuthungen die merkwürdige Beobachtung, daß die Octaven hier durch benachbarte alphabetische Zeichen ausgedrückt werden, während in dem andern Notensystem die Reihenfolge des Alphabets der chromatischen Reihenfolge der Töne entspricht.

[123b]) Die Griechen leiten ihre Musik, wie ihre Götter, in der klassischen Zeit meist von dem Auslande her. Ich bin überzeugt, daß diese pseudhistorischen Notizen zum allergrößten Theil Fehlschlüsse aus mythischen Nachrichten sind. Pelops und seine Genossen sind Phryger und Lyder: deshalb muß die Weise, die man ihm und seinem Stamm zuschreibt, phrygisch und lydisch sein. Telestes hat das ganz naiv ausgesprochen. Auch das Ausländerthum des Alkman scheint auf einem solchen Fehlschluß zu beruhen, s. Pauly-Wissowa u. d. W. I 1566.

[133]) Die uns bekannten Notensysteme sind unverkennbar der Abschluß einer langen Entwicklung, nicht die Schöpfung eines einzelnen Theoretikers. Wie man sie für die Geschichte des griechischen Musiksystems verwerthen kann, haben besonders Fortlage und Westphal gezeigt; wenn ihre Ergebnisse auch im Einzelnen Anfechtung erfahren haben, wird man doch ihre ganze Untersuchungsmethode als geistreich und fruchtbar anerkennen müssen. — Für die weitverbreitete Annahme, daß das Vocalnotensystem erheblich jünger sei, als das andre (v. Jan, Westphal, Aristoxenos I S. XLI) kenne ich keine Beweise. Vgl. Philol. LII 197. [Während des Druckes geht mir die anregende Besprechung des Fundes von K. v. Jan zu, Berl. philol. Wochenschr. 1894, 30/31, 930 ff.: Hier läßt er wieder nur einen Unterschied des Alters zwischen beiden Systemen gelten; die angeblich ältern Instrumentalnotenzeichen sollen „von einem semitischen Volke herstammen". Wenn man das doch beweisen könnte! Ich kenne durchaus keine Anhaltspunkte; denn alterthümliche Buchstabenformen können nicht dafür gelten. Jan's Bemerkungen über die Instrumentalnoten bei Euripides (S. 930) sind, gelinde gesagt, viel zu zuversichtlich gefaßt, s. den Exkurs].

möglich, daß diese Instrumentalschrift ursprünglich auch für Vocalmelodieen verwandt wurde. Als aber beide Notensysteme zusammentrafen — wahrscheinlich in frühattischer Zeit, wo dorisch-peloponnesische und ionische Kunst sich gegenseitig befruchteten —, fiel den Instrumental gedachten Zeichen ganz naturgemäß der Instrumentalpart, dem anderen die Vocalmusik zu. Wirklich zeigt der Euripidespapyrus außer den Vocalnoten über dem Text ganz zweifellose 'Instrumentalzeichen' im Text, die nicht zur Melodie gehören können, also als Begleitung oder Zwischenspiel aufzufassen sind. Später sind die Lieder des Mesomedes[134]) und des Seikilos dem ensprechend mit Vocalnoten, die Etüden in Bellermann's Anonymus mit Instrumentalzeichen versehn.

Die Hymnen müssen nach ihrem Inhalt, wie nach ihrem poetischen und musikalischen Stil ziemlich der gleichen Zeit, etwa der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. angehören. Daß man hier, wo Musiktheorie und Virtuosenthum ihren Höhepunkt erreicht hatten, im Gegensatz zur sonstigen Theorie und Praxis die beiden Notensysteme völlig willkürlich nebeneinander gebraucht und eine semantisch festgehaltene Begleitung überhaupt nicht gekannt habe, will mir durchaus nicht einleuchten. Und wenn in der Folge die beiden Systeme, die gerade schwer genug zu merken sind, nicht praktischen Zwecken gedient hätten, wäre sicher eins abgestorben. Hier ist ein Problem anzuerkennen, dessen urkundliche Lösung hoffentlich die Zukunft bringen wird[135]). Vorläufig erwäge man Folgendes. In den Dochmien des Euripides stellen die Instrumentalnoten eine als Vor- und Zwischenspiel gelegentlich einfallende Begleitung dar. Die Hymnen des Mesomedes — und wohl auch das Seikiloslied — sind als Solovorträge gedacht, in denen nur durch einige conventionelle Griffe Anfang und Schluß der Kola markiert wurde. Die große

[134]) Des Mesomedes, nicht des Dionysios und Mesomedes, wie man immer wieder lesen kann, vgl. Philol. L 172.

[135]) [Anders K. v. Jan, Berl. philol. Wochenschr. 1894, 30/31, 435, der die Debatte schon schließen zu können meint. Das zwecklose Mitschleppen zweier so schwer zu erlernenden Systeme ist ein Anstoß, über den ich nicht hinwegkomme. Jan meint freilich S. 935: „Auch bei uns haben längst Leute angefangen, alles in die bequemen Klavierschlüssel zu übertragen, während andere an den Schlüsseln der ältern Gesangsmusik festhalten". Das kann m. E. gar nicht verglichen werden; die Schrift ist doch im Princip durchaus dieselbe. Ja, wenn heute noch die Neumennotierung oder die alte Mensur im Gebrauch wäre!]

Composition mit Vocalnoten werden wir auch am besten als einen Hymnus bezeichnen; B 17 κίθαρις ὕμνοισιν ἀναμέλπεται scheint von einem Vorspiel der Kithara die Rede zu sein, während es mehr als zweifelhaft ist, ob sich das vorhergehende λιγὺ δὲ λωτὸς βρέμων ... ᾠδὰν κρέκει auf die Begleitung eines Liedes bezieht, und nicht vielmehr auf das Solostück eines Pythaules; die Thatsache, daß ὕμνοισιν nur im zweiten Gliede steht, könnte man für die letztere Möglichkeit geltend machen. Wenn hier also der bloße Gesang ohne fortlaufende Begleitung durch die Vocalnoten ausgedrückt wird: könnten da nicht die Instrumentalzeichen über dem Text der andern Lieder andeuten sollen, daß zum Gesang eine homophone Begleitung gegeben werden sollte? In der That hat, wie ich nachträglich sehe, schon H. Bellermann vermuthet, daß man sich in diesem Falle darauf beschränkt haben werde, mit éinen System zu notieren[136]). Ablösung der Vocalnoten durch die Instrumentalnoten ist dann ein ganz natürlicher Ausweg.

Die Umschreibung der Noten macht hier im Ganzen eben so wenig Schwierigkeiten, wie in den früher bekannt gewordenen Musikresten; durch Fortlage und Bellermann d. Ä. sind diese Probleme, von den Räthseln der Enharmonik abgesehn, erledigt[137]). Ich habe oben die modernen Bezeichnungen — aus einem später zu erörternden Grunde eine Quinte tiefer, als Reinach — in Buchstaben darübergesetzt[138]); bei dem gleichförmig durchgehenden Rhythmus kann man Mensuralnoten thatsächlich leicht entbehren. Die Melodien sollen aber, der größern Anschaulichkeit wegen, unten noch in Notendruck beigefügt werden (s. d. Anhang).

---

136) A. O. S. 32: „Diese Verdoppelung der ohnehin zahlreichen Noten kann für viele Fälle unnütz erscheinen, zumal da wohl meistens die Singstimme mit den Instrumenten unisono ging. In solchen Fällen wurden aber gewiß nur einfache Noten geschrieben ... Oft aber, wenn etwa die Instrumente in der Octave begleiteten, oder bald sie, bald die Stimme allein auftraten [wie in dem Euripidespapyrus], mochte der Gebrauch beider Schlüssel nicht ohne Nutzen für die Deutlichkeit sein".

137) Gegen wen sich die S. 589 f. vorgetragenen Bemerkungen Reinach's richten, ist mir nicht ganz klar geworden. Die von ihm hervorgehobenen Inconsequenzen und Unklarheiten der antiken Notenschrift — die im Grunde nicht schlimmer sind, als die Vieldeutigkeit unsres Liniensystems — sind ihren Entziffrern doch keineswegs entgangen, s. z. B. Bellermann a. O. S. 32. Die Feststellung des γένος bei den Alten entspricht der des Schlüssels bei uns.

138) Reinach notiert, wie das bei Tenorpartieen jetzt üblich ist, eine Octave zu hoch; ich bin ihm, um leichter verstanden zu werden, darin gefolgt, obgleich eigentlich der Tenorschlüssel correcter wäre.

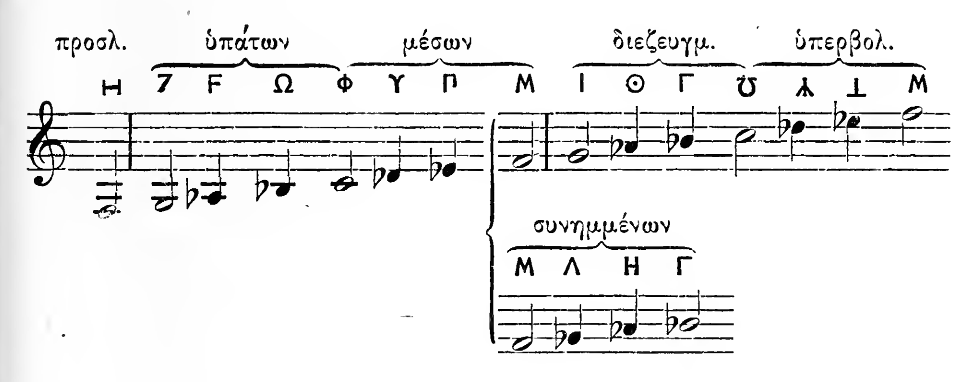
In dem großen Päan mit Vocalnoten kommen folgende Zeichen zur Verwendung:

	∗	⅄	Ʊ	[B]	Γ	Θ	I	K	Λ	M	[O]	Y	Φ	F
Reinach	*a'?*	*as'*	*g'*	[*ges'*]	*f'*	*es'*	*d'*	*d'?*	*des'*	*c'*	[*h*]	*as*	*g*	*es*
Cr.	*d'?*	*des'*	*c'*	[*ces'*]	*b*	*as*	*g*	*g?*	*ges*	*f*	[*e*]	*des*	*c*	*As*
	de's?	*c'*?*						*ges?*	*f*?*					

Reinach erkennt hier den phrygischen Tropos oder Tonos, der in seiner chromatisch-enharmonischer Form die Klänge, von den zwei eingeklammerten abgesehn, allerdings umfaßt. Die folgenden Notenzeilen — ich setze den Tonwerth aus praktischen Gründen eine Quint (oder.Terz) tiefer an — werden die Sache anschaulich machen:

Φρυγίου τρόπου σημεῖα.

A. κατὰ τὸ διάτονον γένος.



B. κατὰ τὸ χρωματικὸν (ἐναρμόνιον) γένος.



C. Notenzeichen des Hymnos.



Als herrschende Tonart oder Octavgattung betrachtet Reinach die dorische. Die nach Helmholtz-Aristoteles (Probl. 19, 20) maßgebende μέση ist dann **M** = *f* (*c'*), nach unserer Anschauung die Tonika oder der Grundton; die Basis **Φ** *c* (*g*) nach unserer Anschauung die Dominante. Besonders charakteristisch ist, wie Reinach gut bemerkt, der 'Schluß auf der Quinte' Takt 95 der in der That an ähnliche Cadenzen im modernen Recitativstil erinnert:



Die von Westphal (Aristoxenos II S. 5, vgl. Harmonik [3] S. XXVIII) einsichtig erörterte Ueberlieferung, daß die Hypate häufig den Schluß gebildet habe, bestätigt sich hier, wie bei dem Seikilosliede [139]). Freilich will sich die Seikilosmelodie den Anforderungen, die wir an die Tonalität einer Composition stellen, nicht recht fügen [140]); und ich kann nicht behaupten, daß mir die Melodie des Hymnus von vornherein den Eindruck eines ausgeprägten Moll macht; der Eingang ist — wenigstens in dem trümmerhaften Zustande, wie er uns vorliegt — harmonisch vieldeutig und könnte auch mit Dur-Klängen begleitet werden. T. 19 ff., 22 ff. wird ein moderner Hörer freilich am ersten als

---

139) Vgl. Philol. L 170. Melodisch ähnlich wirken T. 78 ff. 80 ff.

140) Vgl. Philol. LII 172 (wo ich Z. 14 für Φ vielmehr O zu setzen bitte). Den Schluss des Seikilosliedes wird eine moderne Phantasie unter dem Dur-Schema auffassen; der letzte Ton wäre dann die Terz. Ob das antik empfunden ist, scheint mir auch jetzt noch höchst zweifelhaft.

Moll auffassen, ebenso T. 83 ff. und — was die Hauptsache ist — den Schluß des Abschnittes T. 93 f. Die Helmholtz-Westphalsche Lehre von der Tonalität dorischer Melodieen hat hier auf alle Fälle neue Anhaltspunkte gewonnen.

Mit Recht hebt Reinach hervor, daß die verschiedenen Partieen der Composition aus sehr verschiedenem Tonmaterial aufgebaut sind.

Den Anfang macht ein durchaus diatonisch gehaltener Satz (T. 1—25).

Abstechen würde nur das erniedrigte Λ (= *ges*) Takt 10, das wie eine moludatorische Ausweichung wirkt. Aber nach der mir vorliegenden Photographie hatte ich das in dieser Partie häufige ⅄ gelesen unter der Voraussetzung, daß der Mittelstrich corrodiert sei; nachträglich schien sich mir diese Lesung durch die unten nachgewiesenen Gesetze des melodischen Accentes zu bestätigen (s. S. 115 f.). Die Frage kann nur vor dem Stein entschieden werden; eine Aenderung wird man schwerlich wagen dürfen[141].

Sehr bemerkenswerth ist das 'leiterfremde' O T. 19 (nicht ⊙) an einer völlig glatt erhaltenen Stelle; die Töne ließen sich zu einem Septimenaccord (oder verminderten Septimenaccord) zusammenfügen und T. 20 f. auf den Quintenschluß überleiten, den wir entschieden als Moll auffassen würden.

Chromatische oder enharmonische Intervalle sind notiert bei den Takten, die von der Galliergefahr handeln (26 f.); auch später (T. 48 f.) findet sich Aehnliches.

Von T. 70—95 sind die Töne wieder rein diatonisch.

Dann beginnt jene stark abstechende Partie, die wir schon oben S. 51. 57 in ihrer Eigenart gewürdigt haben; gerade in ihr drängen sich die chromatischen oder enharmonischen Klänge dergestalt, daß sie dem Ganzen eine völlig verschiedene Färbung geben.

Der Schluß, etwa von T. 124 an, lenkt wieder in ruhigere diatonische Bahnen ein.

Die Composition trägt also immerhin einen überwiegend diatonischen Charakter. Doch kommen, wie Reinach betont, die

---

[141]) [K. v. Jan in seiner Anzeige S. 936 empfiehlt gleichfalls T. 10 ⅄ für Λ, ebenso T. 19 ⊙ für O, was sich aber nicht erweisen läßt].

dem γένος διάτονον ausschließlich angehörigen Zeichen und Töne — **ΩΓ⊥**, *B* (*f*) *es* (*b*) *es'* (*b'*), die zweithöchsten Noten der beiden untern und des obersten Tetrachords — nicht vor. Danach erscheint das chromatische Schema doch als das durchweg herrschende; denn auf die Lückenhaftigkeit des Steines und die Thatsache, daß die mittlere Tonlage überwiegt, wird man sich um so weniger berufen dürfen, als gewisse befremdliche Züge der Melodie eben durch den Verzicht auf jene Töne hervorgerufen scheinen.

Ich habe eben noch unentschieden gelassen, ob wir enharmonische oder chromatische Klänge in den neben der diatonischen Grundreihe liegenden Zeichen zu sehn haben. Die Skalenzeichen dieser beiden γένη sind thatsächlich identisch, nur in τρόπος Λύδιος tragen die chromatischen Töne bei Alypius kleine diakritische Striche (im Gegensatz zu den enharmonischen) [142]. In den andern τρόποι fehlt jedes Unterscheidungszeichen. Das ist sehr begreiflich, da die Enharmonik schon zur Zeit des Aristoxenos (ca. 330) abkam [143].

Damit ist die Frage eigentlich schon zu Gunsten der von Reinach empfohlenen Chromatik entschieden. In einem volksmäßigen Chorliede wird man schwerlich noch im dritten Jahrhundert die überkünstliche und alterthümlich-spröde Enharmonik angewandt haben. Nur im Euripides-Papyrus scheint ein Beispiel dafür vorzuliegen; alle spätern Musikreste kennen sie nicht [144].

Ferner erwäge man Folgendes. Für die enharmonischen Reihen ist charakteristisch der weite Ditonos zwischen den beiden höheren Tönen der Tetrachorde; in der einigermaßen vollständig erhaltenen Lage schiebt sich aber in unserm Hymnus gerade hier ein heterogener Ton ein, **O** und **B**, wodurch der eigenartige Charakter der Enharmonik entschieden zerstört wurde.

Freilich, in der chromatischen Scala des Alypius stehn diese Töne selbstverständlich auch nicht. Aber nehmen wir das Princip des Chroma's, die Halbtonfolge an, so führen sie es nur consequent weiter.

Eins aber kann gar nicht scharf genug betont werden: die Unzulänglichkeit der alterthümlichen Schemata bei Alypius.

---

142) Ebenso aber noch bei Boethius IV 4.
143) S. die Nachweise Philol. LII 198.
144) Vgl. Philol. LII 198.

Denn darauf kommt die Differenz zwischen dieser umfangreichen alten Composition und der Schulweisheit des Theoretikers doch heraus, wenn man das Kind beim rechten Namen nennen will.

Man könnte die als leiterfremd bezeichneten Töne freilich als unwesentliche Alterationen der phrygischen Grundreihe ansehn; gerade modernem Denken liegt dieser Ausweg besonders nahe. Aber ein Blick auf die S. 102 f. mitgetheilten Tonreihen belehrt uns eines Bessern. In dem Tetrachord μέσων und διεζευγμένων (II und III[a]) fehlt an derselben Stelle, wo der 'leiterfremde' Ton eintritt, das entsprechende Zeichen der chromatischen Scala (C II. III[a]). Auch in dem Tetrachord ὑπάτων (C I) ist es nicht vorhanden; es würde mich wenig überraschen, wenn neue Fragmente den entsprechenden 'leiterfremden Ton' (*H*, **X** oder **Ψ**) brächten. Es handelt sich also wirklich um eine neue Scala, der nach antiker Terminologie Elemente aus dem iastischen (**O**) und dorischen τρόπος (**B**) beigemischt sind. Diese Scala (C II + III[a]) steht dem modernen Empfinden näher, als manche andern antiken Tonreihen; im Princip erinnert sie an unsre sogenannte harmonische Molltonleiter; auch ist sie, was wichtiger ist, bei den Neugriechen und verwandten Völkern noch in lebendigem Gebrauche nachzuweisen.

Das zweite Notenbeispiel in Christ's *Anthologia Gr. Carminum Christianorum* lautet nach der modernen Notierung von Thereianos — bei der nach seinem Selbstzeugniß freilich die feinern Schattierungen verloren gehn, wie wir die Art des Chroma's in dem Hymnus dahingestellt sein lassen müssen —:



Denselben Typus (Schluß auf *e*) bieten die folgenden Lieder bis p. CXXX ϑ′, p. CXXXV ἦχος πλ. β′, p. CXL (besonders Z. 7. 8.) Die benutzte Tonreihe entspricht genau den σημεῖα μέσων und διεζευγμένων (S. 102 C II III[a]) des Hymnus:



Auch die auffälligen Schritte in der übermäßigen Secunde kennt unser Hymnus (s. bes. T. 112 ff.).

Es ist eine eigenartige chromatische Reihe, mit zwei übermäßigen Sekundschritten, antik gedacht gewissermaßen mit getheiltem Pyknon; jeder von den festen Tönen — den Grenztönen des Tetrachorde — zieht den beweglichen Nachbar in Halbtonnähe heran, so daß die Verbindungen auf uns (z. B. *ef* T. 105) oft leittonartig wirken. Bei den antiken Theoretikern vermag ich über diese Probleme ebensowenig Vorschriften nachzuweisen, wie Reinach. Aber es ist doch recht merkwürdig, daß eben die ἦχοι der angeführten Lieder (ἦχος β′ und ἦχος πλ. β′) von den Byzantinern auf ihre κλίμαξ χρωματική bezogen werden. Hier wird das Neueste mit dem Aeltesten durch Kanäle verbunden sein, die noch nicht wieder aufgedeckt sind[145]. Daß der Semantik der Alten die Fixierung längerer chromatischer Tonfolgen (vier und mehr Halbtöne T. 98 f. 107 ff. 115 ff.) nicht fremd war, kann die vom Proslambanomenos Ω in Halbtönen aufwärtssteigende Scala des Gaudentius zeigen[146].

Der Gebrauch der chromatischen Töne ist unverkennbar bedingt durch die Absicht zu charakterisieren. So fremdartig uns die ganze Art der Melodienbildung ist, so können wir uns doch recht wohl denken, wie eine anerkanntermaßen tonmalerisch gerichtete, durchaus auf Melodik beschränkte Kunst durch das fremdartige, zu *ges* erniedrigte *g* (Λ) Takt 90 (10?) die frommen Schauer beim Nahen des Gottes, durch das ‛leiterfremde’ scharfe *e* (O) Takt 19 die Verwundung des Drachens, durch die schrillen chromatischen Klänge Takt 26 f. den Einbruch der Gallierhorden, durch die wunderlich bunten, unruhigen Halbtonfolgen Takt 106 ff. den Festjubel schildern zu können meinte. Die Composition schließt sich wohl an die raffinierte Zukunftsmusik der spätattischen Dithyrambiker an, gegen die schon Aristophanes zu

---

145) Von den bei Christ Anthol. carm. Christ. p. CXXII erwähnten Berechnungen scheint die von Margarites am ersten zu der Aufzeichnung von Thereianos zu stimmen. Jedenfalls ist nicht *alterum quodque intervallum semitonii*, wie in unserer chromatischen Scala; wenn man nicht annehmen soll, daß Thereianos völlig verkehrt gehört und geschrieben hat.

146) Vgl. Bellermann, Tonleitern und Musiknoten S. 57 f. Die unter den Ω liegenden Töne in andern Quellen, sind ein später und schlechter Zusatz, s. Bellermann S. 73. Reinach's Bemerkungen über das alte System (S. 590) klingen fast zu ungünstig.

Felde zog und die noch für Dionys vor Halikarnass lebendige Größen gewesen zu sein scheinen. Vgl. de comp. verb. 19 οἱ δέ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλον Δωρίους καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ ᾄσματι ποιοῦντες· καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλλαττον, τοτὲ μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τοτὲ δὲ χρωματικά, τοτὲ δὲ διατόνους.

Die Melodie bewegt sich, wie Reinach hervorhebt mit Vorliebe in kleinen Intervallen bis zur Terz. Octavensprünge werden jedoch wiederholt angewandt (17. 80. 124, vgl. Fr. 3 zu T. 43), wahrscheinlich auch (T. 31) ein Septimensprung. T. 80, wo von der Erscheinung des Gottes auf den Gipfeln des Parnass die Rede ist, soll der Sprung in die hohe Octave wohl tonmalerisch wirken; ebenso setzt einmal Palaestrina bei *coelo* ein (Bellermann Contrapunkt 97). Schritte in der verminderten Quint nach unten kommen ein paar mal vor; T. 105 wirkt die Unterquinte ganz modern als Leitton[147]), wonach man auch Takt 3 f. nach ⅄I *des′ g* (*as′ d′*) als Fortsetzung ʘ *as* (*es′*) erwarten darf[148]). T. 19 soll dasselbe harte Intervall OΓ = *e b* (*h f′*, ohne melodische Auflösung) wohl eine charakteristische Wirkung hervorbringen helfen. Die übermäßige Quarte, der berüchtigte Tritonus, ist sicher nachzuweisen Takt 10, vielleicht Takt 59 f.; im ersten Falle scheint der harte Klang mit Absicht gesucht zu sein. Solche gewagte Schritte setzen bei den Sängern eine große Treffsicherheit voraus.

Eine von Reinach citierte Stelle Plutarchs (*de* ει *apud Delphos* 10) beschränkt die Melodieensprünge auf den Umfang der Terz. Sämmtliche neuern Funde sprechen dagegen. Aber vielleicht liegt hier doch nicht einfach eine Ungenauigkeit vor; Plutarch hat wohl eine musikalische Quelle mit stark archaïschem Standpunkt ausgeschrieben. Denn das μέλος wird sich bei den Griechen ähnlich entwickelt haben, wie bei uns, wo der ältere Choralgesang gleichfalls nur Intervalle bis zur Quinte zuließ[149]). Unser Componist weiß von allen solchen Rücksichten nichts; er vertritt auch in dieser Beziehung einen fortgeschrittenen freien Stil.

Ein Urtheil über den Bau und die Gliederung der Melodie zu gewinnen, ist bei dem schlimmen Zustand der Urkunde fast

---

[147]) Richter, Harmonie [12] S. 156 Nr. 362.
[148]) Reinach's Umschreibung ist meist in Klammern dazu gesetzt.
[149]) S. die Nachweise bei Bellermann, Contrapunkt 95 ff.

unmöglich. Von der liedmäßigen Durchsichtigkeit der Seikilos-Strophe ist sie jedenfalls weit entfernt. Die Seikilos-Strophe setzt sich aus zwei ausgeprägten Motiven zusammen und macht einen ähnlichen Eindruck, wie unsre einfachste zweitheilige Liedform. Breiter und härter, aber für uns weniger ansprechend sind die Hymnen des Mesomedes; an ihren Stil — und an den Stil christlich-griechischer Kirchenlieder — wird man sich eher erinnert fühlen. Von einer strophenartigen Gliederung der Musik ist keine Spur vorhanden; allem Anscheine nach ist das Gedicht durchcomponiert; auch darin steht sein Schöpfer auf dem fortgeschrittensten Standpunkt. Ohne Pausen, ohne scharf markierte Schlüsse (abgesehn vielleicht von T. 94), ohne deutlich gesonderte Gruppen und Sätze scheint sich das μέλος von einem Takt zum andern zu arbeiten; hier ist etwas, wie 'ewige Melodie', das freilich auf einen modernen Hörer zunächst lediglich einen befremdenden Eindruck machen wird. Gewisse verwandte Züge kehren wieder. Takt 12ff. erinnert an Takt 69ff. Die Phrase *g f des f* (*d' c' as c*) erscheint T. 72. 76 und in der Form *g g f des* (*d' d' c' as*) T. 84; wie eine Umkehrung davon wirkt Takt 10 *ges b c' c'* (*des f g g*), wenn die Lesart sicher ist. Ein modernes Ohr meint Elemente eines Septimenaccordes der zweiten Stufe herauszuhören und wird sie gern durch eine erhöhte Terz zu einem übermäßigen Quart- oder Quintsextaccord ergänzen; es ist bemerkenswerth genug, daß die beiden leiterfremden Töne gerade auf der erforderlichen Stufe stehn, **O** = *e* (*h*) im Anfang T. 10 und T. 49ff., **B** = *h ces* (*fis ges*) im Schlußtheil T. 103. Ein paar moderne Notenzeilen mögen die Sache veranschaulichen.



Aber das ist modern empfunden, denn den Griechen war unser Accordsystem durchaus fremd.

Daß das Lied auch in musikalischer Hinsicht als 'Marsch' schlechte Dienste leisten würde, scheint mir unmittelbar einzuleuchten. Erträglich sind diese lang ausgesponnenen, pausenlosen

und unsymmetrischen Melodie-Phrasen doch nur in freiem recitativartigen Vortrag, unter Annahme wechselnder ἀγωγή und gelegentlicher Fermaten; einige Andeutungen darüber sind oben S. 57f. gemacht und in der Umschrift (s. d. Anhang) verwerthet. Das Lied ist, auch musikalisch betrachtet, eher ein Hymnus, als ein Prosodion.

Die Lieder mit Instrumentalnoten (III. IV) sind in einer andern Scala gesetzt, und zwar, wie Reinach feststellte, in der lydischen:



Die drei Haupt-Tetrachorde sind fast vollständig benutzt: nur 2 Töne werden vermieden, die διάτονοι μέσων und συνημμένων Π (*f*) und N (*b*). Es wird schwerlich Zufall sein, daß auf dieser Stufe nach unserer Anschauung gerade die Leittöne der beiden denkbaren Molltonarten, *fis* und *h*, liegen würden, und zwar mit Halbtonerhöhung. Das von der Scala gebotene *f* und *b* würde die Auffassung im Sinne von *G*- und *C*-moll gestört haben: vielleicht hat der Componist gerade deshalb die Stufe gemieden. τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφητέον, ist nach Aristides (p. 29) ein Hauptgesichtspunkt bei der Compositionsarbeit.

Das zweite kretische Lied (III) wirkte, wenn man nach den spärlichen erhaltenen Resten urtheilen darf, einfacher und durchsichtiger, als das erste: Die nachweisbaren Noten sind oben unter III zusammengestellt; das halb abgesplitterte Zeichen am Schluß von Fr. 11 war ⊏ *a* (*e'*), nicht Γ *A* (*e*). Als Modus sieht Reinach (S. 109) *l'hypolydien* an ($11^1/_2$ $11^1/_2$); der fragmentarische Zustand der Melodie verwehrt aber ein sicheres Urtheil; nach meinem Gefühl passen die melodischen Phrasen wieder gut in den Rahmen der dorischen Octavgattung, d. h. unserer Molltonart von der Unterquart bis Quint, die Tonica als μέση gedacht, in unseren Fall also von C (*d*) bis ϟ oder (nach dem Steine) Ч (*d'*).

Die Melodie bewegt sich in kurzen vorsichtigen Schritten; das größte nachweisbare Intervall ist die Quinte. Takt 8 f. finden sich wieder die schon oben besprochenen charakteristischen Tongruppen, die auf uns den Eindruck eines Septimenaccordes der zweiten Stufe machen. Das *as* (*es'*), T. 15 wird ein modernes Ohr als eine Modulation in die Unterdominante oder Untermediante empfinden. Später Takt 18 ff. kehrt die Melodie in die Haupttonart zurück. Aehnlich scheint sich das Melos in Fr. 11 entwickelt zu haben.

Die Melodie des glykoneischen Liedes (IV) ist in ihrem Tonumfang erheblich weiter, erst höher, dann tiefer, als die eben analysierte. Auch hier erkennt Reinach den hypolydischen Modus. Man könnte, vom tiefsten Ton ausgehend, die phrygische Octavgattung ansetzen (Intervalle $1^1/_2$ 111 $^1/_2$1). In einem so lückenhaften Text, ohne Anfang und Ende, ist das aber ein Greifen in den Loostopf. Der ganze Tonfall der einzelnen Phrasen scheint schließlich auch in das gewöhnliche dorische Moll zu passen.

Der Bau der Melodie ist ähnlich, wie der des vorigen Liedes. Die Intervallenschritte gehen nur bis zur Quint. Die Fragmente die wir dem Anfang zugewiesen haben, passen auch musikalisch gut an ihren Platz; sie zeigen die am häufigsten vorkommenden Töne *es g a b* (*b' d' e' f'*). Mit der Schilderung der Galliergefahr versteigt sich die Stimme in die höchsten Regionen, bis zum *es'* (*b'*). Wie endlich (Z. 9 f.) Apollo und Artemis angerufen wird, ertönt wiederholt — wohl in ähnlicher Absicht, wie in dem großen Hymnus (S. 106). — das erniedrigte *as* (*es*); mit dem Schlußgebet Z. 11 lenkt die Melodie auf die alte Bahn zurück,

und zwar scheint sie der Tiefe zuzustreben — schade, daß das kleine Stückchen mit dem Schluß (auf der ὑπάτη μέσων C *d* [*a*], wie im Seikilosliede und sonst?) gerade noch abgebröckelt ist.

Wegen der *hauteur anomale de la mélodie* will Reinach hier *le style nomique* (Aristid. *de mus.* p. 29) erkennen, *c'est à dire les soli pour virtuoses de concert, fort goûtés à l'époque de la décadence* [150]). Aber das Lied übersteigt den großen kretischen Hymnus, der doch ein Proshodion sein soll, nur um einen halben Ton; wie Reinach daran solche Folgerungen anknüpfen kann, verstehe ich nicht. Dies einfache glykoneïsche Liedchen scheint mir vom Virtuosenstil gerade am Wenigsten an sich zu haben. Aus der *hauteur anomale* hätte er in beiden Fällen folgern müssen, daß diese Höhe falsch angesetzt ist.

Dionys von Halikarnass nimmt als größtes Intervall beim Sprechen die Quinte an (de comp. 11); ἡ δ' ὀργανική τε καὶ ᾠδικὴ μοῦσα, fährt er fort, διαστήμασί τε χρῆται πλείοσιν, οὐ τῷ διὰ πέντε μόνον, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν ἀρξαμένη καὶ τὸ διὰ πέντε μελῳδεῖ καὶ τὸ διὰ τεσσάρων καὶ τὸ δίτονον [151]) ⟨καὶ τὸν τόνον⟩ καὶ τὸ ἡμιτόνιον, ὥς δέ τινες οἴονται, καὶ τὴν δίεσιν αἰσθητῶς. Diesen Beobachtungen entspricht die Praxis in unsern Liedern. Die Octave ist die äußerste Intervallengrenze; die Septime und Sexte werden nahezu vermieden (nur II T. 77f. 31, IV Fr. 7); innerhalb der Quinte liegen die gewöhnlichsten Wege, auf denen die Melodie einherschreitet. Daß eine Oktave in den wenigen Takten des Liedes mit Instrumentalnoten nicht nachzuweisen ist, wird doch wohl Zufall sein.

In allen drei Stücken, am meisten in den beiden letzten, mit Instrumentalnoten versehenen, fällt höchst charakteristisch das Halbtonintervall des Synemmenon-Tetrachords oder die erniedrigte 'Paramese' ins Ohr. Hier wird in der That eine Wirkung erzielt, die der modernen Modulation einigermaßen

---

150) Die νόμοι ὄρθιοι waren, wie Graf gezeigt hat, Lieder in hoher Stimmlage: da wird es wohl auch νόμοι in tiefer Stimmlage gegeben haben. Die Vertheilung der drei Stilarten an drei Stimmlagen (ὁ μὲν οὖν νομικὸς ... νητοειδής, ὁ δὲ διθυραμβικός μεσοειδής, ὁ δὲ τραγικός ὑπατοειδής, Aristid. a. O.) hat wohl nur sehr bedingten Werth. Eine gewisse Bestätigung der Notiz ist es immerhin, daß die Orestes-Noten durchschnittlich eine Quart tiefer stehn.

151) Vg. διάτονον; der τόνος ist kaum zu entbehren, s. Plut. de def. or. 36 p. 430.

analog, aber harmonisch doch wohl meist vieldeutig, mindestens zweideutig ist[152]). Man sieht, durch die Verbindung der Tetrachorde synemmenon und diezeugmenon war eine ständige Entwicklung der Melodie indiciert, entsprechend den uns geläufigsten Modulationen zwischen dem Hauptton und den Dominanten oder der parallelen Durtonart. Die antike Notenschrift und Organik faßt dies in einem Musikstücke durchschnittlich gebrauchte Tonmaterial in eine Reihe zusammen: etwa wie wenn wir für den zwischen Tonika und Dominante oder Unterdominante, zwischen *c* und *g* oder *f* modulierenden gewöhnlichsten Melodientypus eine Scale mit den entsprechenden Leittönen, mit *f* und *fis*, *h* und *b*, aufstellen wollten. In ihrer Weise haben das die alten Theoretiker ganz gut beobachtet und ausgedrückt, wie folgende Parallelstellen aus Aristeides *de musica* zeigen können:

I p. 19 M.: τούτων δὲ τῶν γενῶν ἕκαστον μελῳδοῦμεν ἔν τε ἀγωγῇ καὶ πλοκῇ. καὶ ἀγωγὴ μέν ἐστιν, ὅτε διὰ τῶν ἑξῆς φθόγγων ποιώμεθα τὴν μελῳδίαν· πλοκὴ δέ, ὅτε διὰ τῶν καθ' ὑπέρβασιν λαμβανομένων. ἔτι τῆς μελῳδίας ἡ μὲν εὐθεῖα καλεῖται, ἡ δὲ ἀνακάμπτουσα· ἡ δὲ περιφερής. εὐθεῖα μὲν ἡ ἀπὸ βαρύτητος εἰς ὀξύτητα, ἀνακάμτουσα δὲ ἡ ἐναντία. περιφερὴς δὲ ἡ ἐμμετάβολος· οἷον εἴτις κατὰ συναφὴν τετράχορδον ἐπιτείνας ταὐτὸν ἀνείη τῷ κατὰ διάζευξιν.

II p. 29 M.: χρῆσις δὲ ἡ ποιὰ τῆς μελῳδίας ἀπεργασία. ταύτης δὲ πάλιν εἴδη τρία, ἀγωγὴ πεττεία πλοκή· ἀγωγῆς μὲν οὖν εἴδη τρία· εὐθεῖα ἀνακάμπτουσα περιφερής... [= p. 19] περιφερὴς δὲ ἡ κατὰ συνημμένων μὲν ἐπιτείνουσα, κατὰ διεζευγμένων δ' ἀνιεῖσα ἢ ἐναντίως. αὕτη δὲ κἂν ταῖς μεταβολαῖς θεωρεῖται. πλοκὴ δέ ἐστι κτλ. ... (= p. 19). πεττεία δέ ᾗ γινώσκομεν, τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον, τίνας δὲ παραληπτέον, καὶ ὁσάκις ἕκαστον αὐτῶν καὶ ἀπὸ τίνος τὲ ἀρκτέον καὶ εἰς ὃν καταληκτέον. αὕτη δὲ καὶ τοῦ ἤθους γίνεται παραστατική.

Die zweite Stelle ist offenbar flüchtig excerpiert und nicht klar gegliedert. Geschieden werden die Hauptbewegungsarten

[152]) In den Liedern mit Instrumentalnoten spricht das Umgehen der störenden Leittonstufe für die Mollauffassung, s. oben S. 109.

der Melodie, A) nach der Entfernung der Töne, 1) Gänge oder Läufe (ἀγωγή), 2) Schritte oder Sprünge (πλοκή), B) nach ihrer Richtung, ihrer Höhe und Tiefe, 1) Steigen (εὐθεῖα), 2) Fallen (ἀνακάμπτουσα). Soweit handelt sich's um ganz elementare Dinge. Aber merkwürdig ist der dritte Melodientypus, der 'Kreislauf' (περιφερής): denn hier kommt ein ganz neues Element herein, die Modulation (μεταβολή, ἐμμετάβολος): das Melos schreitet erst über den Synemmenon-Tetrachord (mit *b*) vorwärts und kehrt dann in der Diazeuxis (mit Auflösung) zu ihrem Ausgangspunkte zurück. Genau diese Anlage haben wir oben beobachtet. Das ist das einleuchtendste theoretische Resultat, was sich aus den delphischen Hymnen ableiten läßt. Denn was wir oben über die 'leiterfremden' Töne vorgetragen haben, ist doch nur Hypothese. Und die meisten andern Fragen, die man an ein antikes Musikstück stellen wird, besonders die nach der Bildung der Eingänge und Schlüsse[153]), bleiben unbeantwortet, da gerade die entscheidenden Partieen zerstört sind. In dieser Hinsicht ist das kleine Seikiloslied lehrreicher, als die umfänglichen delphischen Funde.

Ganz unbeachtet haben die Herausgeber eine für die Beurtheilung der Compositionen geradezu maßgebende Frage gelassen, die wir im Philologus wiederholt besprochen haben[154]): das Verhältniß zwischen μέλος und Sprachaccent.

Aus den sicher zu controllierenden Fällen ergiebt sich ein völlig klares Resultat, das für die Erledigung mancher problematischen Einzelheiten werthvolle Anhaltspunkte gewährt.

Das Hauptgesetz ist dieses: eine accentuierte Silbe soll möglichst höher, und darf nie tiefer gesungen werden, als die nicht accentuierten Nachbarsilben eines Wortes; auch der durch folgende Enklitika hervorgerufene Neben-

[153]) Aristides faßt das Alles an der oben ausgeschriebenen Stelle p. 29 unter dem sonderbaren Terminus πεττεία zusammen, der bei Euklid. p. 22 und Bakchius p. 12 (Bellermann zum Anon. p. 87) dann zu eng gefaßt wäre (als ἡ ἐφ' ἑνὸς τόνου πολλάκις γινομένη πλῆξις, vgl. den Satz ὁσάκις κτλ. bei Aristides). Daß der Ausdruck besonders auf das Modulieren zu beziehen sei (Bellermann a. O.), ist nach dem Wortlaut bei Aristides wenig wahrscheinlich. Er bezeichnet nach dem Zusammenhang die Hauptthätigkeit des μελοποιός, etwa was wir Anlage, oder, mit einem ähnlichen Bilde, 'Entwurf' einer Composition nennen würden. Der Terminus wird alt sein. Das Bild vom Brettspiel war schon durch Heraklit und Plato geadelt.

[154]) Vgl. Philol. LII 173. L 171f.

accent verlangt Berücksichtigung (II T. 109f. *e g ges b f* ὁμοῦ δέ νιν, (IV D 12 *g' es'* τάν τε).

Außerdem läßt sich in dem großen ersten Liede (II) die Neigung beobachten, den Circumflex durch zwei Töne auszudrücken. S. T. 13 *f gf g* μαντεῖον, *ba* εἷλεν, T. 27 *c des ddes* Γαλατᾶν, T. 76 *gf des* Φοῖβον *ffdes des* ᾠδαῖσι, T. 85 *ffdes* χλυταῖς, 92 *g asg f* μαντεῖον, 105 *g be f* βωμοῖσιν, etwas anders T. 60 *des g* ἀνθῶν. Einige mal wird nach Reinach's Umschrift auf dem Circumflex derselbe Ton wiederholt, Takt 83 *as as f* τᾶσδε, T. 47f. *c cc d* εὐχαῖ[σ]ι. Auch der zweite Fall, **ΕΥΧΑΙΕ** II B 10 scheint mir hinlänglich sicher, obgleich hinter dem **Ε** (an einer Stelle, wo eine Note schwerlich noch untergebracht werden könnte) der Block abgesplittert ist. Bei **ΤΑΑΣΔΕ** (mit **Μ** darüber) ist die Oberfläche gut erhalten. Dazu kommt noch ein verwandtes Beispiel **ΔΑΑΜΟΙΟ** (mit **⅄** und **Γ** darüber), δάμοιο, von δᾶμος, an einer gleichfalls völlig intakten Stelle. Jedenfalls sprechen auch jene beiden Fälle für die Neigung, die sprachliche κεκλασμένη oder δίτονος auch melodisch durch zwei Noten auszudrücken. Die Melodie pflegt also beim Circumflex meist um ein Intervall bis zur Quart nach unten zu schreiten; ganz vereinzelt steigt sie aber auch, oder giebt, entsprechend der Gleichstufigkeit oxytonierter und barytonierter Silben, denselben Ton zweimal an, mit einer Vortragsmanier, die auch der mittelalterlichen und modernen Musik ganz geläufig ist[155]).

Was der Hauptregel in den Bulletin-Texten zu widerstreiten scheint, ist fast durchweg Ergänzung oder anerkannt unsichre Lesung.

Es wird sich lohnen, die wenigen Fälle einzeln zu besprechen. II Takt 31 (Block A Z. 10) **ΑΣΕΠΤΟ** (mit **Γ ⅄** darüber) schwankt Reinach zwischen den Lesungen Γ⅄ und ΓΦ, *b des'* (*f' as'*) und *b c* (*f' g*). Ist die Ergänzung ἄ–σεπτο[ς, wie ich nicht zweifle, richtig, so muß **Φ** *c* (*g*) gelesen werden: was ich mir nach der Photographie von vornherein notiert hatte. Die tieftonige Silbe sänke damit

---

155) Die wiederholt citierten Kirchenlieder liefern manche Beispiele, s. Christ-Paranikas p. CXL und LXLI letzte Zeile, 'Der Einfluß des tonischen Accentes auf die melodische Structur der gregorianischen Psalmodie' (Freiburg, Herder, 1894) S. 11. Etwas ähnliches war wohl der μελισμός beim Anonymus p. 25 Bellermann.

eine Septime unter die Accentsilbe; darauf, daß dies herbe Intervall hier ganz charakteristisch wirken würde, will ich kein Gewicht legen. Bestätigt sich bei erneuter Prüfung des Steines das ⅄, ist eine andere Ergänzung zu suchen, die den Accent auf die Silbe σεπ– bringt (ἀσέπτο[υ oder ἀσέπτ[ων, der sechste Buchstabe ist bis zur Unkenntlichkeit zerstört).

II Takt 38 (Block A Z. 11) las Weil θάλος φίλον. Der Stein ist am rechten Rande stark beschädigt und auch das letzte **N** ist völlig unsicher; es kann nach der Photographie und Heliogravure eben so wohl ein **M K Σ Y X** gewesen sein. Das Melos notiert das **O** eine Stufe höher, als das **I**. Ich wüßte nicht, wo in diesen Liedern dem Accente eines Paroxytonons sonst dermaßen in's Gesicht geschlagen würde. Also ist anders zu erergänzen, wie schon oben geschehen ist. Und zwar muß φιλο- das erste Element eines Compositums gewesen sein; den Accent wird es auf dem ο getragen haben. Möglich wäre danach z. B. φιλό[νομον, φιλό[μαχον, φιλό[χορον.

II Takt 80 (Block B Z. 5) lesen Weil und Reinach *g' as' g es* δικορύνια. Ich hatte vor der Prüfung der Melodieen von ganz andern Gesichtspunkten geleitet für diese Unform δικόρυνβα = δικόρυμβα gefordert. Zu meiner eigenen Ueberraschung fand ich nachträglich, daß die Gesetze des μέλος ein accentuiertes ό verlangen: eine Bestätigung meines Vorschlages, gegen die kein Zweifel mehr aufkommen kann.

II Takt 124 f. (Block B a. E.) ergänzen die Pariser Duumviri den lückenhaften Text so: ὁ δὲ | [θε]ω[ρ]ῶν· (*as' f'*) Die accentuierte Schlußsilbe liegt sonst nie eine Terz tiefer, als die vorhergehende. Durch die Ergänzung muß der Accent vielmehr auf die vorletzte gebracht werden. Ich hatte es, in Erinnerung an den Kallimacheïschen Apollohymnus, mit [νε]ώ[ρ]ων = νέων versucht (oben S. 10), und freue mich jetzt, in dem Accent eine nachträgliche Stütze zu finden. Ganz sicher ist die Stelle freilich überhaupt nicht zu ergänzen; dazu fehlt zu viel, denn auch das **P** ist ganz erloschen und die vorhergehende Zeile ist hinter **ΔE** abgestoßen. Vielleicht ist doch einfach **ΔE[ΘE|ΩP]ΩΩN** zu schreiben, so daß der Terzenschritt, wie gewöhnlich, dem Circumflex entspräche.

Widersprechen würde der Regel II Takt 10 (Block A Z. 4)

(Ʊ) Λ Γ
ΘNATOIOIΣ = *c' ges b* (*g' des' f'*); hier läge die accentuierte

Silbe (θνα-τοῖς) tiefer, als die tieftonige. Auch sonst ist die Stelle auffällig genug. Das Λ, das erniedrigte *des'* (*ges'*) des Synemmenon-Tetrachords, kommt in der Anfangspartie sonst nicht vor, und das Heraufführen des Tones über dem Circumflex ist immerhin ungewöhnlich, wenn auch nicht unerhört (vgl. *des g* ἀνθῶν Takt 60). Es liegt nun nahe genug zu vermuthen, daß in dem Λ ein etwas schmal gerathenes ⅄, d. h. ein umgekehrtes Psi stecke, das stets spitzwinklig und geradlinig gemeißelt ist; damit würde der über dem Circumflex oft nachweisbare Terzenschritt nach unten (*des' b*) hergestellt[156]). Gegen den Stein zu ändern haben wir freilich kein Recht, und bei wiederholter Prüfung der Photographie (die noch Vorzüge vor der Heliogravure hat) ist mir die Lesung Λ wieder wahrscheinlicher geworden; der rechte Schenkel ist stärker als der linke und läuft weiter nach unten, als irgend wo beim ⅄. Nur vor dem Steine läßt sich eine bestimmte Antwort geben. Aber wenn diese auch zu Gunsten des alten Λ ausfiele, so hätte doch die Art des Accentes, der δίτονος oder Circumflex, im μέλος nachgewirkt.

Nur e i n e unbedingt sichere Ausnahme habe ich beobachtet, die aber meine Regel eigentlich bestätigt, II T. 98 (Block B Z. 11)

Λ Μ Ο *ges f e*
ΦΕΡΟΠΛΟΙΟ, φερόπλοιο. Die unbetonte erste Silbe liegt hier höher, als die betonte zweite. Aber jenes φερ- ist der ursprünglich selbständige Component eines zusammengesetzten Wortes und trägt in den kürzeren Casusformen wirklich den Hochton; für solche Fälle hatte die wissenschaftliche Grammatik schon längst einen (auch den alten Theoretikern bekannten) Mittelton angenommen, der dicht an den Acut heranreicht[157]). Unsre Melodie scheint das jetzt zu bestätigen. Ferner beträgt die Differenz das kleinste Intervall der Scala, einen chromatischen Halbton, der obendrein in gewissen Arten des Chroma's tiefer gestimmt war, als unsre Halbtöne. Und hier kommt uns wieder die oben (S. 105) angerufene Analogie der spätgriechischen Kirchenmusik zu Hilfe. Man kann nämlich, was mir noch nicht klar

---

156) [Auch K. v. Jan a. a. O. hat ⅄ für Λ vorgeschlagen.]

157) Vgl. die Nachweise bei Kühner-Blass I p. 322 (wo aber falsch behauptet wird, daß Varro [= Tyrannio] die μέση im Circumflex fand; er ließ bei dieser Betonung die μέση nur berühren, s. unten S. 119).

ausgesprochen zu sein scheint[158]), die oben gegebene Regel über das Verhältniß zwischen Melodie und Accent auch auf sie anwenden; nur die chromatischen Halb- (und Drittel-)Töne wollen sich wiederholt nicht recht fügen (vgl. die unten S. 158 abgedruckte ᾠδὴ γ′ T. 19f. und 23, wo das regelwidrige Wort gleichfalls das erste Element eines Compositums [συν-] ist).

Man wird diese Beobachtungen auch für die Ergänzung des μέλος nutzbar machen können. So dürfte in τεοῖσιν T. 18 das οῖ nicht tiefer liegen als τε: da hier nur die diatonischen Zeichen sicher nachweisbar sind, bleibt kein andrer Ton über, als Ʊ *c′* (*g′*) oder ⅄ *des′* (*as′*); ebenso ist für die erste Silbe von ἔτρησας nur ⅄ oder Ʊ möglich, da -ας auf Γ *b* (*f′*) steht: wonach sich die Melodie annähernd erschließen läßt. μόλετε T. 74 wird auf der letzten Silbe, da ʘ *es* vorausgeht und folgt, Ι oder Μ, *g* (*d′*) oder *f* (*c′*), haben, μετὰ T. 85 auf der ersten einen tiefern Ton als Υ *as*, also wohl Φ *c* (*g*). Ziemlich sicher läßt sich für das erste ω von **ΠΡ]ΩΩΝΑ** T. 92. Μ *f* (*c′*) vermuthen (Terzenschritt auf dem Circumflex).

So ist der Melodie durch den Accent von vornherein die Richtung vorgeschrieben, nach der sie sich zu bewegen hat. Die Motive können nicht frei aus musikalischer Phantasie heraus geschaffen und entwickelt werden. Die scheinbare Willkür und manche gezwungenen, uns stark befremdenden Züge der Melodieführung lassen sich unter dieser Voraussetzung wenigstens begreifen. Von da bis zum Genießen ist freilich ein weiter Weg.

Unsre Hymnen stehn übrigens mit diesen Eigenthümlichkeiten nicht allein. Von dem ersten Worte abgesehn hält auch im Seikilosliede „die musikalische Tonhöhe ziemlich gleichen Schritt mit der sprachlichen“; auch findet sich, wie in dem athenischen Päan, dreimal die Doppelnote mit Terzenschritt nach unten über einem Circumflex (Philol. LII 173). Da die Mesomedeshymnen in diesen Dingen merkwürdig ungleich scheinen, hielt ich es früher immerhin für denkbar, daß hier lediglich Zufall obwalte. Davon kann gegenüber den massenhaften Beispielen der delphischen Steine nicht mehr die Rede sein. Vielmehr wird man umgekehrt zu folgern haben: Da in den Mesomedeshymnen ganze Sätze (z. B. der zweite Theil des Musenhymnus)

---

158) Wenigstens nicht bei Christ, der p. LXXVIII. LXXXI das Problem streift.

sich unsern Regeln fügen, und sich manche Verstöße an kritisch unsichern oder musikalisch vieldeutigen Stellen finden, so sind wahrscheinlich auch hier dem Widerspruch des sprachlichen und des musikalischen μέλος mit Bewußtsein enge Grenzen gezogen.

Bekanntlich gewann Dionys von Halikarnass, als er die Musik Euripideïscher Chorlieder studierte, den entgegengesetzten Eindruck. Er bezeugt uns ausdrücklich, daß in Proparoxytonis die erste Silbe in der Melodie oft tiefer gelegen habe, als die beiden folgenden, und daß überhaupt „die sprachlichen Tonverhältnisse den melodischen durchaus untergeordnet gewesen seien" (*de comp. verb.* 11, Philol. L 171). Das Wiener Papyrus-Fragment hat seine Bemerkungen bestätigt (Philol. LII 188ff.); das Melos nimmt auf den Accent keine Rücksicht. Offenbar haben wir hier einen Unterschied der Stilgattungen, und wohl auch der Zeiten zu erkennen. Bei Euripides verficht die Melodie noch ihr eigenes Recht, auch im Widerstreit mit der Sprache; bei den — durchweg erheblich jüngern — Hymnensängern sucht sie ängstlich mit dem Sprach-μέλος einen Compromiß zu Stande zu bringen. Hier scheint sich — wenn man bei der Spärlichkeit unserer Zeugnisse so weittragende Vermuthungen aussprechen darf — eine ähnliche Entwicklung vollzogen zu haben, wie beim modernen Liede, wo die Rücksicht auf die Declamation die Freiheit der Cantilene gleichfalls mehr und mehr beeinträchtigt hat. Freilich können auch verschiedene Stile nebeneinander existiert haben, wie bei uns. Es würde mich nicht überraschen und die Bedeutung dieser Beobachtungen nicht abschwächen, wenn in den verwandten Liedern, die uns die Zukunft hoffentlich noch bringen wird, die Melodie sich von der Rücksicht auf den Accent frei machte.

Die Alten seit Plato und Aristoteles (Aristoxenos) lehren bekanntlich, daß der Wortaccent, die προσῳδία, nichts anderes ist, als ein προσῳδὸν μέλος der Sprache, die wechselnde Tonhöhe [159]). Ihre Kunstausdrücke für den Accent sind durchaus musikalisch und ihre Accentzeichen scheinen nach dem Princip

---

159) Die Plato- und Dionysiosstellen sind bekannt. Bahnbrechend war vor Allem das bekannte Buch von Weil und Benloew. Die vollständigste Sammlung der spätern Zeugnisse bei Schöll, De accentu linguae latinae, Acta soc. phil. Lips. VI 73ff., dessen Ausführungen S. 18ff. freilich sehr anfechtbar sind. Bei Blass-Kühner I 314 ist vor Allem Aristoxenos p. 3. 8f. Meib. = Aristox. II S. 4. 10f. W. (vgl. I S. 209. 219) nachzutragen.

der Notenschrift geschaffen zu sein[160]. Neben den uns geläufigen Bezeichnungen ὀξεῖα und βαρεῖα, 'Hochton' und 'Tiefton', nahm man nach dem Vorgange des Aristoteles (für längere Worte?) noch einen Mittelton (μέση) an, dessen Rolle bei Varro (= Tyrannion?) mit der Bedeutung der μέση für die Melodieen verglichen wird (s. oben S. 116); vor Allem aber beobachtete man fein die verschiedenen Bewegungen des Sprachtons auf langen Silben. Besonders scheinen es die ältern Musiktheoretiker gewesen zu sein, die auch die Musik der Sprache zu belauschen und aufzuzeichnen unternahmen. Den Unterschied zwischen der Tonbewegung des gesprochenen und des gesungenen Wortes wählt Aristoxenos in seiner Harmonik als Ausgangspunkt. Der klassische Systematiker der Accentlehre war allem Anschein nach Glaukos von Samos. Was wir durch Varro (bei Ps.-Serg. de accent. Gr. L. IV p. 530 K.) über ihn und ähnlich gerichtete Forscher erfahren, verdient hier vorgelegt zu werden. Es heißt a. O.: *Nec desunt qui prosodias plures esse quam quattuor putaverint, ut Glaucus Samius, a quo sex prosodiae sunt sub hisce nominibus:* ἀνειμένη [\], μέση [I?], ἐπιτεταμένη [/], κεκλασμένη [Λ], ⟨ἀνακλωμένη⟩[161], ἀντανακλωμένη [V und VΛ?]. *Sed hic quoque non dissentit a nobis, nam cuivis ex ipsis nominibus proclive est tres primas esse simplices et non alias quam* βαρεῖαν μέσην ὀξεῖαν, *postremos autem tres duplices et quasi species unius flexae, quae est in genere una; hanc enim flecti non uno modo omnes putaverunt: Eratosthenes ex parte priore acuta in gravem posteriorem* [= κεκλ. Λ], *Theodorus autem aliquando etiam ex gravi in acutiorem escendere* [= ἀνακεκλ. V]; *ceterum Varro in utramque partem moveri arbitratur, neque hoc facile fieri sine media, eamque acutam plerumque esse potius quam gravem* [= ἀντανακεκλ. VΛ?] ... ib. p. 531 K.: *Ammonius Alexandrinus qui Aristarchi scholae successit* ὀξύβαρυν *vocat, Ephorus Cymaeus* περίσπασιν [= περισπωμένην], *Dionysius Olympius* δίτονον[162], *Her-*

[160] Durch verschiedene Lage eines Zeichens wird eine verschiedene Höhe ausgedrückt, wie bei den Instrumentalnoten. Schon die Alten scheinen diesen Zusammenhang geahnt zu haben, vgl. Arcad. bei Herod. ed. Lentz I p. XXXVIII: ἑώρακε γὰρ καὶ τὴν μουσικὴν οὕτω τὸ μέλος καὶ τοὺς ῥυθμοὺς σημαινομένην καὶ πῇ μὲν ἀνιεῖσαν, πῇ δ' ἐπιτείνουσαν, καὶ τὸ μὲν βαρύ, τὸ δ' ὀξὺ ὀνομάζουσαν.

[161] So ergänzt recht wahrscheinlich Fr. Schöll a. O. p. 81. Dem Sinne nach verwandt ist Keil's περικεκλασμένη.

[162] So schreibt zweifellos richtig Keil mit Weil-Benloew p. 11.

mocrates Iasius σύμπλεκτον, *Epicharmus Syracusius* κεκλασμένην; *verum ea nunc ab omnibus* περισπωμένη *graece vocatur, apud nos flexa, quoniam primo erecta rursus in gravem flectitur.* Was hier vom Circumflex gelehrt wird, ist von manchen Forschern bemängelt worden, am schärfsten von F. Schöll (a. O. p. 36 sqq.) der beweisen zu können meint, *vel in Graeca lingua non nisi grammaticorum inventum esse fractum illum refractumque sonum* [163]. Solchen Zweifeln ist jetzt ein Damm gezogen. Es ist sicher kein Zufall, daß sowohl im Seikilosliede wie in unsern Hymnen die circumflectierte Silbe meist auch musikalisch zweitonig ist, und zwar mit einem Intervallenschritt nach unten, gemäß der Sprechweise, die Eratosthenes und Varro als die gewöhnliche bezeichneten. Und wenn wir daneben vereinzelte Fälle finden, in denen das μέλος über dem Circumflex in die Höhe steigt, so dürfen wir wohl an die ἀνακλωμένη des Glaukos und an die Lehre des Theodoros erinnern, daß sich der Circumflex bisweilen auch aufwärts bewege [164]. Weniger umstritten ist die Bedeutung der ὀξεῖα, nur fragt sich's, ob sie, wie Schöll annimmt, zugleich mit einer größern 'Intension', einem stärkern Ausathmungsdrucke, verbunden war. Das ist jetzt entschieden. Die Accente geben der Melodie das Grundgesetz, üben aber auf den Rhythmus keinen irgendwie erkennbaren Einfluß aus. Das spricht deutlich genug. Der griechische Accent war nicht dynamisch, sondern musikalisch, wie die Alten und die meisten Neueren gelehrt haben [165].

Schöll p. 88 setzt διάτονον in den Text, indem er sich auf eine Vitruvstelle beruft, die lediglich von den *genera modulationum* (ἁρμονία, χρῶμα, διάτονον) handelt.

[163] Das wichtigste Beweismittel Schöll's (p. 412) ist eine Aristoxenosstelle, die mit dem Circumflex überhaupt nichts zu thun hat, sondern ganz allgemein den Gegensatz zwischen der continuirlichen und der discontinuirlichen Tongebung, zwischen Sprechen und Singen, festlegt (Westphal, Aristoxenus I 209 f. 222 f.). Wie Schöll vollends die confuse Uebersetzung bei Vitruv V 4, 2 (S. 38) als Haupttrumpf gegen Müller ausspielen konnte, ist mir nicht klar geworden. Auch hier handelt sich's lediglich um die unbestimmte, nicht scharf umgrenzte Klanghöhe des Sprechtones.

[164] Die Fälle sind leider noch zu dünn gesät, als daß man aus ihnen Regeln ableiten könnte. Die beiden in Frage kommenden Worte — θνατοῖς und ἀνθῶν — haben denselben prosodischen Bau.

[165] Schöll's Polemik gegen Weil-Benloew u. A. scheint mir meist wenig glücklich. S. 17. 18—31 zieht er aus durchaus musikalischen Ausdrücken, wie *intentio* ἐπιτείνεται ἀνίεται Folgerungen auf die 'Intension', d. h. den Ausathmungsdruck der Sprache. Der Vorwurf der *levitas* gegen Weil und Benloew trifft die verkehrte Adresse. Das einzige

Neben und über dem Wortaccent steht nach alten und neuen Theoretikern der Satzton und der damit eng verwandte rhetorische Accent. Das bekannteste Beispiel für den Satzton ist die Enklisis, für den rhetorischen Accent die veränderte Betonung der Wörter in Fragen[166]. Schon Aristoteles (Rhet. III 1) spricht von der rhetorischen Wirkung verschiedener Tonlagen und Tonstärken. Aristoxenos denkt in den grundlegenden Abschnitten seiner Harmonik zunächst an den fortlaufenden Satzton; die Vortragslehre der spätern Rhetoren berücksichtigte das melodische Element der Sprache sehr eingehend; gewisse Manieren des Vortrags, von denen die strengeren Kunstrichter freilich nichts wissen wollten, werden geradezu als ᾄδειν bezeichnet[167] Eine Hauptstelle

---

positive Zeugniß, was er S. 18 anführt, eine Stelle des Nigidius, die *accentus intentionem* im modernen Sinne beweisen soll, hat er offenbar mißverstanden. Nigidius (Gell. X 4) wollte beweisen, daß die Worte φύσει nicht θέσει zu den Sachen gehören. Als Beispiel dafür wählte er die Pronomina *vos* und *nos*. '*Vos*', *inquit, cum dicimus, motu quodam oris conveniente cum ipsius verbi demonstratione utimur et labeas sensim primores emovemus ac spiritum* ...; *porro versum et ad eos quibuscum sermocinamur, intendimus. At contra cum dicimus* '*nos*', *neque profuso intentoque flatu vocis neque proiectis labris pronuntiamus, sed et spiritum et labeas quasi intra nosmet ipsos coercemus. Hoc idem fit in eo, quod dicimus* '*tu*', '*ego*' *et* '*tibi*' *et* '*mihi*', *Nam sicuti cum adnuimus et abnuimus, motus quidam ille vel capitis vel oculorum a natura rei, quam significat, non abhorret, ita iam his vocibus quasi gestus quidam oris et spiritus naturalis* [φύσει] *est. Eadem ratio est in Graecis quoque vocibus* [er denkt wohl an σύ und ἐγώ] usw. Wie Schöll diese Stelle auf die *accentus intentio* beziehn konnte, wäre mir unbegreiflich, wenn ich nicht annehmen müßte, daß er ihren Zusammenhang nicht erwogen hatte; wenigstens würde er sonst den sehr charakteristischen, oben gesperrten Satz *Nam—est* nicht unterdrückt haben. Nicht vom Accent oder Ictus der Wörter spricht Nigidius, sondern vom lautphysiologischen Charakter ihrer Anfangslaute. Beim *v* von *vos* bewegen wir die äußersten Lippen und richten unsern Hauch, wie einen Gestus der Hand und des Antlitzes, auf die Angeredeten; beim *n* von *nos* behalten wir den Laut gewissermaßen in uns: etwa wie die spätgriechische Musik die beliebte nasale Tongebung als ἐνδόφωνον bezeichnet [was, beiläufig, wohl auch der ursprüngliche Sinn des sprichwörtlichen *intus canere* sein wird]. Es sind geistreiche Träumereien über die Entstehung der Sprache, keine Zeugnisse über den Accent. Ganz und gar nichts kann der p. 20 angeführte Eideshelfer nutzen. Denn daß es Sprachen und Dialekte giebt, in denen sich der größere Nachdruck gerade umgekehrt mit tieferer Tongebung zu verbinden pflegt, ist ja eine bekannte Thatsache.

166) Im Herondas-Papyrus trägt ΑΚΗΚΟΥΚΑ΄C V 49 den Acut auf der letzten. Ich glaube, daß H. Diels darin mit Recht einen Ausdruck für den aufwärtsgehenden Ton der Frage gesehn hat, und würde den Accent in einer neuen Ausgabe beibehalten (ἀκήκουκάς;). Doppeloxytonierung ist hier eben so gut möglich, wie bei folgendem Enklitikon.

167) Vgl. R. Volkmann, Rhetorik [2] 575f. E. Rohde, d. gr. Roman S. 312 f.

mag hierhergesetzt werden, Cicero Orat. XVII, 56 ff.: *Volet igitur ille, qui eloquentiae principatum petit, et contenta voce atrociter dicere et summissa leniter et inclinata videri gravis et inflexa miserabilis* ... XVIII: *Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior, non hic a Phrygia et Caria rhetorum in epilogis paene canticum, sed ille, quem significat Demosthenes et Aeschines, cum alter alteri obicit vocis flexiones.* Hier ist ganz offenbar von dem rhetorischen Accent die Rede (vgl. Quintil. XI 3, 168), von den καμπαὶ der Tonlage, welche die πάθη ausdrücken sollen (Aristot. Rhet. III 1).

Bei der nachgewiesenen Bedeutung der sprachlichen Unterlage müssen wir vermuthen, daß der Satzton auf die Gestaltung des Melos Einfluß gehabt habe. In einem Fall ist das handgreiflich: die Enklisis ist II T. 110 in auffälligster Weise durch einen Quartenschritt ausgedrückt. Auch hier bewährt sich die alte Accentlehre. Im übrigen sind wir auf moderne Analogieen und unser eignes Gefühl angewiesen. Eine Aufforderung wird in der Tonreihe eines Satzes die höchste Stelle einnehmen. Demgemäß steht T. 74 der Imperativ μόλετε auf der höchsten Note. Die Hauptbegriffe pflegt man mit 'erhobenem' Ton zu sprechen; dem entspricht das Steigen der Melodie T. 6. 7 bis τόνδε πάγον, T. 12—16 bis δράκων, T. 80 ff. bis Παρνασσίδος, und T. 85 ff. bis Κασταλίδος. Vor Allem aber mag die häufige Gleichtonigkeit accentuierter und nichtaccentuierter Silben in einer Ausgleichung der Accente im Satzton, entsprechend der Barytonisierung, ihr Vorbild haben. Doch ist das Material zu lückenhaft und spärlich, als daß man diesen problematischen Gesichtspunkten mit Aussicht auf Erfolg nachgehn könnte.

Diese Zusammenhänge sind auch von den alten Beobachtern nicht ganz verkannt worden. Schon die Problemstellung bei Dionysios De compos. 11 zeigt, daß es ihm nahe lag, zwischen Accent und Melos ein ähnliches Verhältniß anzunehmen, wie zwischen der Zeitdauer der Silben und dem musikalischen Takte. Bei den alten Meistern, die er, seiner ganzen Richtung gemäß, zu Rathe zog, stieß er dann freilich überwiegend auf widerhaarige Fälle. Anders klingt schon das Zeugniß Cicero's Orat. 57, das oben vorläufig bei Seite gelassen war: *Mira est enim quaedam natura vocis, cuius quidem e tribus omnino sonis, inflexo acuto gravi, tanta sit et tam suavis varietas perfecta in cantibus.* Die *natura vocis* ist der natürliche Klang oder Accent der Sprache

und Declamation; in ihm sieht Cicero also die Grundlage des Melos. In gleichem Sinne ist wohl auch eine Bemerkung bei Philodem *de musica* p. 79, 15 K. zu verstehn: μέλος δ' ἀκόλουθον ὂν ποιότητι φωνῆς [αἴ]τ[ιον] οὐ δύνατ' ε[ἶναι], nämlich an den guten und schlimmen Wirkungen der Lieder. Das Melos, d. h. die ἁρμονία verschieden hoher Töne, folgt einer 'Eigenschaft der Sprache', d. h. doch wohl der Sprache, insofern sie eben selbst über verschiedene Tonhöhen verfügt. Noch klarer ist eine Stelle beim Scholiasten zu Dionysios Thrax p. 830 Bk.: δοκεῖ γὰρ ἡ ὀξεῖα, ἀνατεινομένῃ τῇ τε φωνῇ καὶ αὐτῇ τῇ θέσει καὶ διατυπώσει τοῦ χαρακτῆρος τοῦ ἑαυτῆς, τὴν βραχεῖαν ἀνακαλεῖσθαι καὶ ἀνάγειν εἰς ὑπερτέραν τάξιν. ὅθεν καὶ οἱ μουσικοὶ ἐπὶ τῶν συλλαβῶν τῶν ἐχουσῶν τὰς ὀξείας ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐμβραδύνουσι τοῖς κρούσμασι. Auf den ὀξεῖαι — auch wenn sie kurz sind, wie das besprochene Beispiel ὄφις — sollen also die Musiker mit ihren κρούματα gern verweilen. Damit wird aber eine so starke Verletzung der sprachlichen Quantität indiciert, daß dies Zeugniß auf antike Kunst leider nicht bezogen werden kann. Das Präsens ist wörtlich zu nehmen: Der Scholiast spricht von der Musik seiner, der byzantinischen Zeit. In der That legt die Musik der ältern römischen wie der griechischen Kirche längere Gänge und Verzierungen, sogen. Melismen, mit Vorliebe auf die ὀξεῖαι, die Silben mit dem Hochton. Noch in den Niederschriften von Thereianos (bei Christ-Paranikas) kann man diese Neigung beobachten[168]).

Ich habe die antiken Noten, wie man bemerkt haben wird, eine Quint tiefer angesetzt, als Reinach. Es hat damit folgende Bewandtnis.

Bei der in den neueren Handbüchern üblichen Umschreibung der alten Noten und Tonarten ist man ausgegangen von den antiken Instrumentalnoten; denn wie die moderne Notenschrift eine Grundscala mit einfachen Noten, und in chromatischer Abfolge eine Reihe von Tonarten mit Kreuzen und Been ansetzt, so stellt die antike neben eine Scala mit gewöhnlichen aufrechtstehenden Zeichen Tonreihen mit umgedrehten resp. umgelegten

---

[168]) F. Schöll, dessen reichhaltigen Sammlungen ich diese und manche andre Notiz verdanke, verwendet die Worte freilich ohne Bedenken für seine Zwecke (S. 18 f.).

Typen. Nun ließ man die moderne Scala ohne Vorzeichnung der aufrecht notierten antiken entsprechen, und bestimmte nach demselben Gesichtspunkt die Scalen mit umgelegten Typen (= Vorzeichnungen). Schon Fortlage und Bellermann vermutheten und bewiesen, daß man dadurch mindestens eine Terz zu hoch hinaufgerathen sein werde[169]. Das bestätigt sich hier durchaus. Der große Hymnus reicht vom Vocal-F = *es* bis zum Ӿ = *a'* (resp. *as'*), das kretische Fragment vom Instrumental-O = *b* bis zum I = *g'*, das glykoneïsche Lied vom Instrumental-F = *g* bis zum Ƴ = *b'*, und zwar werden überwiegend die höhern Tetrachorde (Diaz. und Synemm.) angewandt. Die Lieder sind nicht für Virtuosen, sondern für Chorsänger berechnet und sollten schwerlich über *f'* hinaussteigen; Reinach hat sie also mindestens eine Quart, vielleicht eine Quint zu hoch angesetzt. Trotzdem behält bei rein theoretischen Gegenständen die jetzt übliche Art der Umschreibung ihren hohen Werth, da die Analogieen der modernen Schrift die antiken Zeichen in der That ganz überraschend leicht verständlich machen. Aber wo sich's um Wiedergabe einer lebendigen Gesangsmelodie handelt, wird man, um Mißverständnissen vorzubeugen, besser thun, eine tiefer liegende Tonart zu wählen[170]. Fr. Bellermann u. A. sind eine Quart tiefer gegangen, O. Paul [in unserm Falle Reimann] sogar eine Sexte. Ich mache den Vermittlungsvorschlag, eine Quinte hinunter zu steigen. Dann sind die hohen Lagen, besonders des glykoneïschen Liedes (bis *es'*) für eine Mittelstimme noch sangbar,

---

169) Vgl. besonders Fr. Bellermann zum Anonymus p. 3ff. Die Tonleitern S. 55. Zur Ergänzung H. Bellermann's Contrapunkt S. 81f.

170) [Die Beibehaltung der gebräuchlichen — übrigens nicht erst von O. Paul, sondern schon von Bellermann u. A. in praxi verlassenen — Stimmlage ist eigentlich der einzige Mißgriff, den Reimann (Allg. [Berl.] Musikzeitung XXI [1894] 334f. u. 346) Reinach vorhalten konnte; denn über den Rhythmus kann man streiten. Ich bin Reimann für die Zusendung seines mit vieler Wärme geschriebenen, vielleicht zu enthusiastischen Artikels zu Danke verpflichtet, kann aber nicht umhin, mein lebhaftes Bedauern darüber zu äußern, daß er Reinach und seine Mitarbeiter in so maßloser Weise anzugreifen für gut befunden hat. S. 346 heißt es gar: „Um der reklamewüthigen Neugier rechte Nahrung zu geben, verfiel Th. Reinach auf die »zeitgemäße« Idee in der Melodie der Hymne eine große Aehnlichkeit mit der »traurigen Weise« des Hirten im 3. Akt »Tristan« zu finden! Staunen und »allgemeine Ergriffenheit« war die naturgemäße Folge dieser hirnverbrannten echt französischen Idee". Reinach vergleicht *certains »airs de pâtres« des pays de montagne d'un accent si naïf et si mélancolique, et les compositions savantes qui s'en ont inspirées, par exemple la mélodie pour cor anglais solo qui ouvre le 3e acte de Tristan.* Man sehe, was Reimann aus diesen Worten gemacht hat].

ohne daß wir in dem großen Hymnus ganz soweit [bis *G*] in die Tiefe müßten. Ein kleiner Nebenvortheil ist es, daß die Analogieen zwischen antiker und moderner Notenschrift besser gewahrt werden.

Endlich noch ein Wort über die Rolle der begleitenden Instrumente. Wir haben schon oben vermuthet, daß der sehr frei gebaute große Hymnus mit Vocalnoten im ganzen *assa voce* gesungen und nur durch gelegentliche ἐνδόσιμα und διαψάλματα unterstützt wurde. Streng beweisen läßt sich das freilich ebensowenig, wie die Annahmen anderer Forscher, z. B. das Einfallen der Auloi und Kitharen am Schluße. Für die, wie es scheint, klarer gegliederten beiden andern Lieder meinten wir aus dem Auftreten von Instrumentalzeichen eine homophone Instrumentalstimme erschließen zu sollen. Zu viel darf man sich darunter nicht vorstellen, denn die Begleitung spielt im Alterthum eine sehr bescheidene Rolle. Von einer zweifelhaften Spur abgesehn, wird sie in den Mesomedes-Hymnen völlig ignoriert oder — was auf dasselbe herauskommt — als selbstverständlich vorausgesetzt; Seikilos ließ von seinem Liede die nackte Melodie auf seinen Grabstein meißeln, und auf den sozusagen offiziellen Publicationen der delphischen Steine spielt der Instrumentalpart, auf den vielleicht einmal in einer gelegentlichen Anspielung hingewiesen wird, ebensowenig eine selbständige oder überhaupt irgend eine Rolle. Das spricht deutlich genug. Bei Vocalcompositionen hatte die Begleitung kein selbständiges Leben, keine selbständige Bedeutung; das alte Wort: ὁ δ' αὐλὸς ὕστερος χορευέτω (Pratinas Fr. 1 p. 558 Bgk.) gilt immer noch. Auch die Gegenprobe können wir machen. Auf dem Euripidespapyrus sind einige Instrumentalnoten eingestreut; es ist offenbar nur eine sporadisch auftretende, dünne zweite Stimme; von unserm Accord-Unterbau keine Spur. Die von Westphal und Andern nach den Andeutungen von Schriftquellen postulierte gelegentliche Heterophonie der Begleitung ist erwiesen; die ausschweifenden Vorstellungen von ihrer harmonischen Anlage und Bedeutung sind widerlegt[170b]).

170b) Aristoteles bemerkt (Probl. XIX 27), daß die συμφωνία (s. Ruelle's Note in der Uebersetzung S. 18) kein ἦθος habe, wie die Melodie. Er hätte das nicht geschrieben, wenn das Accordwesen auch nur entfernt die Bedeutung gehabt hätte, wie heute.

Nun hat man die Melodieen in Athen und Paris[171]) dem modernen Ohr näher zu bringen gesucht, indem man, nach berühmten Mustern, Accorde unterlegte. Ein Kunststück ist das nicht, freilich auch keine antike Musik. Durchaus zutreffend sagt Gottfried Weber (*Theorie* usw. IV [3] 171) über ähnliche Versuche bei den Hymnen des Mesomedes und alten Choralmelodieen: „Wenn man findet, daß ein nach einer antiken Weise, aber mit harmonischer Begleitung gesungener Choral eine ganz eigene, zuweilen in der That hinreißende Wirkung thut, welche man bei Gesängen anderer Art gewöhnlich nicht findet, so liegt, wie man sieht, der Grund davon ... gerade nur in dem, was an dem Tonstücke nicht antik ist, in der harmonischen Ausstattung und Begleitung, welche insbesondere in dem freiwillig aufgelegten Zwange Veranlassung findet, ihre ungewöhnlichen Seiten hervorzukehren und tieferliegende Züge zu entfalten ... Unsere Kunst ist es, welche die sogenannten antiken Weisen genießbar macht; unsere Tonkunst ist es, welche in solchen Choralbearbeitungen gefällt". Ich vermuthe, auch die „Erschütterung" der Hörer in Paris und Athen, von der die Zeitungen zu berichten wußten[172]), wird zum besten Theil durch das geschickte

---

171) [H. Reimann veröffentlichte in dem oben citierten Aufsatz, der mir nach Abschluß dieser Untersuchungen zuging, eine Bearbeitung des großen Hymnus, in der er, ähnlich wie es Bellermann, Westphal, Lang und andre gethan haben, die antike Melodie Schritt für Schritt mit modernen Accorden begleitet, obwohl er anerkennt, daß die Alten unser Harmoniesystem nicht besessen haben (s. die Berliner Allgemeine Musikzeitung XXI, 1894, 24. 25 S. 343ff.). In den ersten Abschnitten wirkt diese Begleitung ganz hübsch und mildert den fremdartigen Eindruck in geschickter Weise; in den enharmonischen oder chromatischen Partieen dagegen hängt sie sich schwer an die leichtgleitenden Tonfolgen und beweist meines Erachtens lediglich, daß diese Melodieen für volle Accordbegleitung durchaus nicht gedacht sind. Wenn R. behauptet, daß wir uns heutzutage keine Melodie ohne Harmonie denken könnten, so urtheilt er nicht als Musikhistoriker, sondern als moderner deutscher Künstler. Die römische Kirche will beim Vortrag ihrer ältesten Melodieen von Accordunterlage nichts wissen, die griechische Kirche und die Griechen überhaupt protestieren ausdrücklich gegen die Einführung unseres Accordsystems, und einsichtige Musiker, wie H. von Herzogenberg, haben sich diesem Urtheil angeschlossen, s. Philol. LII 171.]

172) [Eine interessante offizielle Darstellung der ersten Aufführung in Athen giebt das jüngste Heft des Bulletins S. 172f., das mir eben zugeht, nachdem der Druck fast vollendet ist. Ueber eine Pariser Aufführung wird u. A. in der Münchener Allgemeinen Zeitung, 1894, Beilage 161, 5, anschaulich berichtet. Die von Reimann S. 346f. erwähnten Aufsätze des *Guide Musical* und der *Mus. Times* sind mir nicht zugänglich, für meine Zwecke aber auch kaum von Belang.]

harmonische Arrangement hervorgerufen sein, womit Reinach's musikalischer Mitarbeiter, Herr Fauré, seinem antiken Collegen nachzuhelfen verstanden haben wird.

Ich meine, daß man diese antiken Melodieen nur richtig würdigen und verstehn wird, wenn man sich entschließt, *von allem modernen Aufputz*, zumal von der Verwerthung unseres Accordsystems, *vollständig abzusehn*. Analogieen zu unsern Modulationen und Schlüssen sind hier und da vorhanden; aber fast jede Note bleibt doch harmonisch vieldeutig, und gerade Das ist charakteristisch für diese frei schwebenden, leichten Tonreihen. Wer den einfachen Umrissen antiker Melodieen unsre Accord-Farben leiht, hat keinerlei Gewähr mehr, im Geiste des alten Meisters zu schaffen. Die Arbeit mag für einen Künstler recht interessant sein; mit geschichtlicher Forschung hat sie nichts mehr gemein.

Zu ähnlichen Fragen giebt die Rhythmik der Lieder Anlaß.

Ueber den kretischen Rhythmus bemerkt Reimann[173]: „Nach meiner Auffassung — in der ich mich im Einverständniß weiß mit dem bedeutendsten Metriker unserer Zeit, Prof. Roßbach in Breslau — ist der kretische Versfuß eine trochäische Dipodie, deren letzter Fuß durch eine dreizeilige Länge gebildet wird. Also $\frac{6}{8}$ |, was rhythmisch gleichbedeutend ist mit $\frac{2}{4}$ … Das Lied wurde von einer in gemessenem Marschrhythmus einherschreitenden Prozession gesungen, es ist durchweg in demselben päonischen Maße gehalten, also systematisch, wie die Einzugschöre [?] des Drama's komponirt, muß also dem *gleichen* Rhythmengeschlecht und nicht dem hemiolischen angehören. Ein *fünftheiliger* Takt ist nirgends und niemals als Marschrhythmus zu verwenden gewesen. Den Gesang in $^5/_8$ Takt zu notieren, wie Th. Reinach gethan hat, halte ich demnach für eine musikalische Absurdität".

Ich bin in derselben Verdammnis, wie Th. Reinach, möchte mir aber folgende Gegenbemerkungen erlauben.

Erstens: es ist unrichtig, daß ein fünftheiliger Rhythmus nirgends und niemals als Marschrhythmus zu verwenden gewesen

[173]) Das Folgende habe ich, mit Rücksicht auf den Aufsatz von Reimann, während des Druckes wesentlich umgearbeitet.

sei. Auf das bekannteste moderne Beispiel habe ich schon oben S. 59 hingewiesen; ich weiß wohl, daß man die „alte Weise“ in Dreivierteltakt zu zwängen versucht hat, halte es aber mit Erk, Wackernagel und vor allem mit C. Loewe, die die echte Schreibweise festhielten. Stramme Militärmärsche pflegten und pflegen freilich meist dem gleichen Rhythmengeschlechte anzugehören. Aber die graziös-feierliche Polonaise steht im Dreivierteltakt.

Zweitens: Von den „Einzugschören“ [Anapästen?] des Dramas unterscheidet sich der große Hymnus allem Anscheine nach sehr wesentlich. Denn die Katalexe, wodurch jene so übersichtlich gegliedert werden, fehlt hier völlig, und während die dramatischen Marschanapäste, die R. wohl im Auge hat, überwiegend in gradtaktige Gruppen zerfallen[174]), herrscht hier, wenn nicht Alles trügt, der ‘Fünfer’ auch in der Gesammtgliederung vor.

Drittens: es ist nicht erwiesen daß der Hymnus ein Processionslied war und „in gemessenem Marschrhythmus gesungen wurde“ (s. oben S. 60). Als Proshodion kann ebensogut das glykoneïsche Lied gelten.

Viertens: Es ist Rossbach gar nicht eingefallen, den ‘kretischen Versfuß’ schlechtweg für eine trochäische Dipodie zu erklären[175]). Ganz im Gegentheil. Er sagt an der von Reimann citierten Stelle wörtlich: „Von den Päonen [d. h. den echten Fünfzeitlern] durchaus verschieden sind die synkopierten trochäischen Dipodieen der trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos ... Während in den Päonen [wie in dem großen Hymnus] die zweite Länge sehr häufig aufgelöst wird [– ◡ ◡◡], kann die Auflösung derselben in den synkopierten trochäischen Dipodieen nicht stattfinden, weil sie eine τρίσημος treffen würde“. Die Autorität Rossbach's, mit der Reimann sich zu decken meint, spricht also schnurstracks gegen seine Ansicht!

Die mit verblüffender Sicherheit vorgetragenen Behauptungen

---

174) Vgl. zuletzt die Ausführungen Zielinski's, Die Gliederung der a. Komödie 350 ff. Ob man hinter den, besonders bei der Bildung der Schlüsse eingestreuten Monometern pausiert hat?

175) Das will natürlich auch Aristoxenos nicht sagen, wenn er einen (katalektischen?) Ditrochaeus als Kretiker bezeichnete (Choerob. Anecd. var. p. 22 St.), vgl. seine Bemerkungen über die πόδες ἐν πεντασήμῳ μεγέθει Aristox. II p. 84 § 33 W.

Reimann's glaubte ich nicht unwiderlegt lassen zu dürfen, so wenig dadurch für die Sache selbst gewonnen wird.

Da die Fünfzeitigkeit auch in den 'Vocalspaltungen' der Melodie ganz ausnahmslos durchgeführt ist, so haben wir es hier ganz sicher mit einem klar erfaßten πεντάσημος zu thun. Daß die drei ersten Semeia den beiden letzten zeitlich gleich gewesen seien, läßt sich durchaus nicht nachweisen. Dem modernen Hörer liegt ein solcher Ausgleich freilich nahe genug, wie beispielsweise die Ausführungen G. Weber's (Theorie I [3] S. 123f.) bestätigen können. Aber selbst dieser von historischen Rücksichten wenig beengte theoretische Rationalist wagte nicht zu behaupten, daß echte Fünfzeitler für die Musik unbrauchbar seien, wie das später Lehrs und Andre gethan haben. Schon Rousseau (Dict. de Musique 1768 S. 283, vgl. Pl. B x) meinte: *On peut trouver, dans cette mesure, des chants très-bien cadencés, qui seroit impossible de noter par les mesures usitées*, und führt als Beispiel eine Arie aus einer 1750 aufgeführten Oper an. Die spätere musikalische Litteratur bietet Beispiele genug (eins bei G. Weber a. O.) [176]).

Es wird also beim Fünfachtel- (oder Fünfviertel-)Takt sein Bewenden haben. Gegen den Gebrauch des uns geläufigen, gut orientierenden Taktstriches ist bei der absoluten Gleichmäßigkeit der Takte nicht das mindeste einzuwenden. Wie ich aus Reimann's Artikel entnehme, hat der Redakteur des *Guide Musical* (24. 25), Kufferath, „der Uebertragung Nicole's ohne Taktstriche folgend", angenommen, das Ganze sei „recitativischer und unrhythmisierter Gesang" gewesen. Reimann wendet sich mit Recht gegen diese Anschauung. Doch wird man dem Vortrage eine gewisse Freiheit zusprechen müssen; insbesondere sind einige Ruhepunkte durch Fermaten anzusetzen, wenn das Ganze nicht unleidlich wirken soll (vgl. oben S. 55f.). Bei einem Marschlied im eigentlichen Sinne wäre das freilich kaum zulässig; bei einem

[176]) Auch die sog. gregorianische Psalmodie giebt wenigstens Analogieen, insofern fünftheilige Gruppen gern verwendet werden (Der Einfluß des tonischen Accentes usw. S. 14); doch sind daraus bei dem lockern rhythmischen Gefüge der Phrasen keine Schlüsse für unsere Streitfrage zu ziehn. — Kastner (*Grammaire musicale* p. 76) weiß, daß *la mesure à cinq tems* besonders *dans vieilles chansons ou airs de danse populaires* gebräuchlich war. Leider theilt er über seine Urkunden nichts genaueres mit: ob ihm einfach eine Reminiscenz an das antike Hyporchem im Sinne lag?

Hymnus oder Hyporchem hat es auch nach modernen Begriffen keinerlei Bedenken.

Die Glykoneen des letzten Liedes hat Reinach in der Weise von Apel und andern Neueren mit modernen Notenwerthen als Zwölfachteltakt rhythmisiert. Das Fehlen entsprechender Quantitätszeichen beweist, daß dem Bewußtsein der Alten solche scharfe Messung fern lag; auch im Vortrag werden sie sich eine gewisse Freiheit bewahrt haben, worauf ganz besonders die wechselnden Formen des Versanfangs führen. Immerhin wird eine zu genaue Notierung mit Sechzehnteln und punktierten Achteln (Normalform ♩ ♪ ♪. ♬ ♪ ♩ ♪ ♩ 𝄾) der Wahrheit näher kommen, als eine Nachahmung der unvollkommenen antiken Schreibweise mit nur zwei Notengrößen (♩ ♪ ♩ ♫ ♩ ♪ ♩); denn daß hier der Daktylus mit dem Trochaeus gleichwerthig ist, ergiebt sich aus dem Gebrauch und der Responsion der verschiedenen Formen und wird selbst von so zurückhaltenden Rhythmikern, wie Brambach (Metr. Studien zu Sophokles S. 93) nicht geleugnet.

Nur in zwei Punkten meinte ich mich bei der Umschrift von Reinach trennen zu müssen. Erstens bezeichnete ich den stellvertretenden Spondeus nicht durch Viertel, die mit dem Triolenzeichen versehn sind, sondern durch Achtel als Binolen. Reinach's Schreibweise (ἀπταίστους Βάκχου θιάσους = ♩ ♩ (3) ♩ ♩ (3) ♪. ♬ ♪ ♩ 𝄾) ist gegen alle Analogie, da durch die drübergesetzte Zahl 3 drei Noten unter die der Regel nach gerade getheilte nächst höhere Art zusammengefaßt werden, während es sich hier ja nur um zwei Noten handelt! Wir haben also in unserm Falle — und überhaupt im ungeraden Takt — umgekehrt die Ziffer 2 über das Notenpaar zu setzen und dadurch anzudeuten, daß die beiden Achtel zusammen soviel betragen sollen, wie sonst drei [177].

Zweitens fasse ich den unstäten Versanfang, die von Hermann fälschlich so genannte Basis, mit Brambach u. A. als

[177] Die rhythmische Gliederung, die uns hier entgegentritt, hat bei modernen Theoretikern, so weit meine sehr bescheidenen, rein dilettantischen Kenntnisse reichen, wenig Beachtung gefunden. Knapp und klar, wie immer, bespricht G. Weber I ³ § LXXXIII S. 123 das Problem; er bezeichnet die von mir unten angewandte Schreibung mit Binolen [Notenbeispiel: 6/8, Binole „2"] als einführungswerth.

schwächern Taktheil. Denn da der Zeitumfang des ersten Fußes sprachlich bis auf zwei Kürzen heruntergesetzt werden kann, unterliegt es keinem Zweifel, daß der Hauptictus erst auf den zweiten Fuß des Verses fällt. Danach sind also die Glykoneen mit Auftakt zu schreiben.

Im übrigen mag die im Anhang gegebene Umschreibung für sich sprechen. Die Melodie läßt sich nach den oben (S. 107. 117 f.) nachgewiesenen Gesichtspunkten an manchen Stellen immerhin mit der gleichen Wahrscheinlichkeit ergänzen, wie der Text. Für andere Lücken waren wenigstens bequeme Analogieen zur Hand, z. B. für den Schluß des ersten Theils des Hymnus T. 32 f. die erhaltene Cadenz T. 93 f., für T. 44 der sinnverwandte T. 17 u. Ä.

5. Nachtrag. Der Verfasser der Hymnen und ihre Bestimmung.

Das Vorstehende war bereits gedruckt, als ein neuer glücklicher Fund und seine geschickte Verwerthung durch L. Couve für manche der behandelten Fragen eine neue Unterlage schuf. Couve's Ausführungen treffen z. Th. mit meinen schon vor Monaten gewonnenen Ansichten zusammen[178], z. Th. aber schließen sie sich an Weil an, wo ich andre Wege eingeschlagen hatte. Ich lege zunächst die Urkunde vor, die das Bulletin XVIII (1894) S. 70 ff. eben gebracht hat.

Bei den jüngsten Ausgrabungen in Delphi wurden nicht weniger als sechzehn Ehrendekrete gefunden, abgefaßt nach jenem bekannten Typus, den wir oben (S. 4 f.) schon bei Aristonoos beobachten konnten[179]. Die verschiedensten Persönlichkeiten werden nach denselben Formeln mit den gleichen Vorrechten belohnt: Festabgeordnete, die religiöse Functionen ἀξίως τοῦ θεοῦ (p. 92 f. ausgeführt haben; ein Geschichtsschreiber (ἱστοριαγράφος) wegen seiner Vorlesungen und Festreden[180]; ein Virtuosenpaar, weil

---

[178]) Vgl. Philol. LII 504, wo einige von den oben begründeten Ergänzungen kurz mitgetheilt sind.

[179]) Eine Skizze des Folgenden in der Allg. Zeitung 1894, Beil. Nr. 208 (10. Sept.).

[180]) Bull. S. 77 Z. 4 f. ist wohl zu ergänzen ἀκροάσεις δὲ ποιησάμενος π]λείονας ἁμέρας τῶν πεπραγματευμ[ένων αὐτῷ ἱστοριῶν καὶ ἐγκώμια ἐναγώ]-νια(?) εἰς Ῥωμαίους τοὺς κοινοὺς τῶν Ἑλλάνων [εὐεργέτας].

es dichterisch-musikalische Schöpfungen alter Meister trefflich zu Gehör gebracht und den jungen Leuten einstudiert hat[181]); Psalterspielerinnen und Flötenbläser als erprobte Begleiter der Chorvorträge[182]); ein Allerweltsvirtuose, der ohne Rivalen das pythische Flötenconcert preiswerth geblasen und später als Zugabe beim Opfer „ein Lied mit Chor, den Dionysos und eine Kitharpartie aus den Bakchen des Euripides“ vorgetragen hatte[183]) — gewiß wiederum die Originalmusik des Dichters, von der, wie uns Dionys von Halikarnass und der Wiener Papyrus lehrt, die Partituren noch in römischer Zeit in vielen Händen waren.

Einer dieser Steine, die uns Anregungen die Fülle bieten, nennt uns nach der Ansicht des verdienstvollen Bearbeiters dieser Funde, Louis Couve, den Dichtercomponisten, der die oben besprochenen Apollohymnen geschaffen hat.

Die Inschrift lautet (Nr. 445 p. 91): Ἔδοξε τᾷ πόλει τῶν Δελφῶν ἐν ἀγορᾷ τελείῳ σὺμ ψάφοις ταῖς ἐννόμοις ἐπειδὴ Κλε[οχά]ρης Βίωνος | Ἀθηναῖος, φυλῆς Ἀκαμαντίδος, δήμου Κικυννέως, ποιητὴς μελῶν, ἐπιδαμήσας εἰς τὰν πόλιν γέγραφε τῷ | θεῷ ποθόδιόν τε καὶ παιᾶνα καὶ ὕμνον, ὅπως ᾄδωντι οἱ παῖδες τᾷ θυσίᾳ τῶν θεοξενίων· ἀγαθᾷ τύχᾳ· δεδόχθαι | τᾷ πόλει τὸμ μὲν χοροδιδάσκαλον τὸν κατ᾽ ἐνιαυτὸν γινόμενον διδάσκειν τοὺς παῖδας

---

181) A. O. S. 80 ..ἐπιδείξεις ἐποιήσαντο τῷ [θεῷ διὰ τὰς μουσικὰς τέχνας ἐν αἷς καὶ εὐδικόμουν, προφερόμενοι ἀριθμοὺς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν, οἵ ἦσαν πρέποντες (Komma zu tilgen) ποτί τε τὸν θεὸν καὶ τὰν πόλιν ἁμῶν, ἔτι δὲ καὶ τὰν ἐνδαμίαν ... καὶ διδασκαλίαν ἐποιήσαντο ἀξίως αὑσωτῶν καὶ τᾶς ἰδίας πατρίδος. Interessant ist das Wort ἀριθμός im Sinne von 'Lied', 'Vers', ganz entsprechend dem römischen *numerus*, das nach hellenistischem Vorbild geprägt sein wird; ἀριθμοὺς τοῦ σώματος kennt Plato (de leg. II p. 668 D, vgl. Isokr. Bus. § 16); wir haben hier also eine genaue Parallele zu μέλος μέλη, *Glied Lied.* Für die alten Dichtungen, meint Couve, *ils ont sans doute composé eux mêmes un accompagnement musical.* Für dies *sans doute* kenne ich keinen Grund; es kann sich ebensogut um den Vortrag überlieferter Weisen handeln, und vielleicht erklärt sich gerade damit die Wahl des Ausdrucks ἀριθμούς.

182) χοροψάλτρια S. 83, ein neues Wort; χοραύλης S. 86, d. h. der Begleiter der χόροι, im Gegensatz zum πυθαύλης, dem Solisten, der vor allem den pythischen Nomos vorträgt (s. Guhrauer a. O.).

183) No. 1002 p. 84: Σάτυρος Εὐμένους Σάμιος· τούτῳ συμβέβηκεν μόνῳ ... αὐλῆσαι τὸν ἀγῶνα, καὶ ἀξιωθέντα ἐπιδοῦναι τῷ θεῷ καὶ τοῖς Ἕλλησιν μετὰ τὸν γυμνικὸν τῇ θυσίᾳ ... ᾆσμα μετὰ χοροῦ Διόνυσον καὶ κιθάρισμα ἐκ Βάκχων Εὐριπίδου. Das ᾆσμα μετὰ χοροῦ war schwerlich einfach ein χορικόν (*hymne chorique*); es handelt sich um Sololeistungen; der Sänger trägt den Mythus vor, ihm steht der Chor gegenüber, der 'tanzt' und in die Ephymnien einstimmt, wie bei Kallimachos II. IV 310, s. oben S. 60 f. Bemerkenswerth ist, daß hier wieder Dionysos gefeiert wird: ob man heortologische Schlüsse daraus ziehn darf?

τό τε ποθόδιον καὶ τὸμ παι|ᾶνα καὶ τὸν ὕμνον καὶ εἰσάγειν τοῖς θεοξενίοις· ὅπως δὲ καὶ ἁ πόλις φαίνηται τιμῶσα τοὺς ἄξιόν τι τοῦ θεοῦ γράφοντας, | ἐπαινέσαι Κλεοχάρη Βίωνος Ἀθηναῖον ἐπί τε τᾷ ποτὶ τὸν θεὸν εὐσεβείᾳ, καὶ ὅτι εὔνους ἐστὶ τᾷ πόλει, καὶ στεφανῶ|σαι αὐτὸν δάφνας στεφάνῳ, καθὼς πάτριόν ἐστι Δελφοῖς· εἶμεν δὲ αὐτὸν καὶ πρόξενον τᾶς πόλιος καὶ ὑπάρχειν | αὐτῷ καὶ ἐκγόνοις προμαντείαν, προεδρίαν, προδικίαν, ἀσυλίαν, ἀτέλειαν πάντων καὶ τὰ ἄλλα ὅσα καὶ τοῖς ἄλ|λοις προξένοις καὶ εὐεργέταις τᾶς πόλιος. Ἄρχοντος Πατρώνδα, βουλευόντων Λύσωνος, Νικία, Δίωνος, Γνωσίλα, Εὐθυδί|κου. |

Die nahe liegende Hypothese, daß dieser attische ποιητὴς μελῶν, Kleochares, Sohn des Bion, von Athen, der anonyme „Athener“ sei, den wir aus der verstümmelten Ueberschrift als Verfasser des großen Apollohymnus kennen, hat schon Couve mit vielem Geschick zu begründen verstanden; doch meine ich seine Ausführungen in manchen Einzelheiten berichtigen oder ergänzen zu können.

Der Ausgangspunkt für uns ist die Fundstätte: Die Hymnenbruchstücke wie die Ehreninschrift gehören zu den Trümmern des Schatzhauses der Athener. Genauere Aufzeichnungen über die Lagerung und Förderung der Blöcke scheinen freilich *in situ* nicht gemacht zu sein. Also müssen sachliche Anhaltspunkte gesucht werden.

Dem Päan des Aristonoos geht ein Ehrendekret vorher (oben S. 4 f.). Es ist also von vornherein wahrscheinlich, daß die noch viel umfänglicheren Hymnen durch eine ähnliche Urkunde eingeleitet wurden.

Der Verfasser der Hymnen heißt in der Ueberschrift Ἀθηναῖος, und attische Tendenz verrathen die letzten Zeilen dieses Liedes wie die Bruchstücke der beiden andern (s. S. 43 ff. 75 f. 87. 90 ff). Das Ehrendekret wendet sich an Kleochares aus Athen.

Der paläographische Charakter des Alphabets auf beiden Seiten deckt sich nach Couve's Zeugniß völlig; die Buchstaben sind *absolument les mêmes.*

Die gewählte Form der Veröffentlichung muß einen praktischen Zweck haben (s. oben S. 62). Wir erfahren ihn in dem Ehrendekret: die παῖδες sollen die Lieder alljährlich an den Theoxenien vortragen; der Stein giebt die offizielle Fassung,

nach der sich der Chorodidaskalos zu richten hat. Oben haben wir nach einer eingehenden Analyse des Inhalts vermuthet, daß das Hauptlied für das Theophanienfest bestimmt gewesen sei, und die Frage angeschlossen, ob die Theophanien etwa mit den Theoxenien ursprünglich zusammenfielen. Wir können diese Frage, die wohl bejahend zu beantworten ist, bei Seite lassen. Die oben S. 65ff. gegebenen Ausführungen bieten auf alle Fälle der Hypothese Couve's neue Stützpunkte[184]).

Endlich betont Couve mit Recht die Thatsache, daß gleichzeitig mit den beiden großen Hymnenfragmenten zahlreiche kleinere Bruchstücke gefunden wurden, die sich, wie nach dem Vorgange Weil's oben geschehn ist, in den Rahmen von zwei andern Gedichten zusammenfassen lassen: denn just drei Dichtungen des Kleochares sind es, die die Knabenchöre nach der Inschrift vortragen sollten, ein Proshodion, ein Päan und ein Hymnus. Ich hatte schon vor Monaten festgestellt, daß die drei von Weil erkannten Dichtungen verwandte Tendenz und den gleichen poetischen und musikalischen Stil erkennen lassen, ohne freilich zu entscheiden, ob daraus auf den gleichen Verfasser zu schließen sei, oder nur auf gleiche Schule. Auch auf diesem Punkte arbeiten die oben gegebenen Ausführungen der Hypothese Couve's in die Hand.

Soweit gehe ich mit dem Herausgeber. Dagegen trennen sich unsere Wege, wenn er nun die drei Lieder auf Grund der Vermuthungen Weil's mit den Namen der Inschrift zu belegen versucht.

Es ist wahr, ein Proshodion wird an erster Stelle genannt. Aber es scheint mir nach wie vor kaum glaublich, daß darunter, mit Weil, der große kretische Hymnus zu verstehen sei.

Freilich, wenn Couve Recht hätte, würde man durch die Methode der Ausschließung auf dasselbe Ziel kommen. Couve sieht nämlich in dem zweiten kretischen Liede einen Päan, und fährt fort: *s'il est vrai, que l' ὕμνος proprement dit était un poème lyrique adressé plutôt aux dieux en général qu'à une divinité spéciale, la définition convient très bien au fragment D, où Dionysos*

---

[184]) Weniger thun das die kühnen Constructionen Mommsen's, auf die Couve sich beruft (S. 73), von einem bei Couve nicht beachteten glücklichen Gedanken abgesehn, der unten S. 138f. verwerthet ist.

est célébré au même titre qu' Apollon. Für diese wunderliche Definition beruft er sich aber lediglich auf — Christ's griechische Litteraturgeschichte, wo allerdings zu lesen ist ([1] 109, [2] 124): „Hymnen waren Gedichte auf Götter im allgemeinen". Das hat Couve offenbar mißverstanden; schon die folgenden Worte Christ's hätten ihn eines bessern belehren können, wenn ihm der Hymnen-Typus aus den uns erhaltenen Sammlungen und Bruchstücken nicht gegenwärtig war.

Ich glaube meine oben entwickelten Ansichten im Ganzen festhalten und nur bestimmter formulieren zu sollen.

Als Proshodion hat das glykoneïsche Lied zu gelten, das sich durch seine einfache Anlage und seine feste, gleichmäßige Gliederung zu einem Marschliede besonders gut eignet. Ein Kenner der alten Musik, Dionys von Halikarnass, bezeichnet in der That gerade die Verbindung von Glykoneus und Pherekrateus als προσοδιακός, vgl. de comp. verb. 4: λαμβανέσθω δὲ πρῶτον ἐκ τῶν Ὁμηρικῶν ταυτί (Il. M 433 ff.) ... τοῦτο τὸ μέτρον ἡρωϊκόν ἐστιν ... ἐγὼ δὲ ... μετακινήσας τὴν σύνθεσιν, τοὺς αὐτοὺς στίχους ἀντὶ μὲν ἑξαμέτρων ποιήσω τετραμέτρους ἀντὶ δὲ ἡρωϊκῶν προσοδιακούς[185]) [er maß also dipodisch], τὸν τρόπον τοῦτον.

... ἰσάζουσ' ἵν' ἀεικέα παισὶν ἄροιτο μισθόν.

τοιαυτά ἐστι τὰ Πριάπεια κτλ. Dem Dionysios oder seinen Gewährsmännern werden diese logaödischen Reihen besonders aus προσόδια, aus Processionsliedern bekannt gewesen sein[186]). So gewinnt der Name, an dessen Erklärung Ritschl verzweifelte (Opusc. I p. 287), einen vortrefflichen Sinn[187]).

Der 'Hymnus' ist in dem großen kretischen Liede zu erkennen (s. oben S. 62). Dazu stimmt auch die Reihen-

---

[185]) Volg. προσῳδικούς, eine der gewöhnlichsten Verschreibungen.

[186]) Auch Horazens logaödisches *carmen saeculare* ist nach Mommsens verlockender Hypothese ein Processionslied, das gesungen wurde *a choris sollemni pompa ex Palatio ad Capitolium pergentibus et inde redeuntibus ad aedem Apollinis Palatinam.* (Monum. antichi pubbl. per cura della R. Accad. dei Lincei I, 1891, 650).

[187]) Eine von den Formen der Prosodiaci, die der Scholiast zu Pindar Ol. III annimmt (– ◡ – – – ◡◡ – ◡◡ – vgl. Caesar, Rhythmik 213), erinnert entfernt an solche glykoneïsche Verse; ich glaube aber, daß Ritschl recht that, wenn er die Stelle für das Dionysios-Problem nicht verwerthete.

folge, in der die Dichtungen aufgezählt werden. Das Processionslied steht an erster Stelle; es ist das Einzugslied, mit dem das Fest beginnt. Der Hymnus wird zuletzt genannt; er wird am Schluß der Feier, beim Opfermahl, gesungen sein. Und vom Opfer handelt die merkwürdige Schlußpartie von Block B. Der Vortrag fiel nach der Inschrift dem ganzen Chor zu. Das orchestische Element wird schwerlich gefehlt haben; denn was Christ (a. O. S. 124) versichert, daß man die Hymnen auch später „stets stehend (nicht tanzend) zur Kithara" gesungen habe, beruht lediglich auf dem hier ziemlich wortkargen Proklos-Excerpte, dem andre Zeugnisse die Wege halten, vgl. z. B. Athen. XIV p. 631 D (zwischen Aristoxenos-Auszügen): τῶν γὰρ ὕμνων οἳ μὲν ὠρχοῦντο, οἳ δὲ οὐκ ὠρχοῦντο κτλ.

Für das zweite kretische Lied bleibt danach, für uns, wie für Couve, nur die Bezeichnung als Päan über. Das päonische Maaß ist hier ganz an seinem Platze (s. S. 72). Der oben nur schüchtern ausgesprochene Vorschlag, in den ersten Vers den Heilruf ὢ ἰή einzusetzen, scheint mir damit einigermaßen an Wahrscheinlichkeit zu gewinnen.

Ueber die Anordnung der Blöcke lassen sich vorläufig nur Vermuthungen aufstellen[188]. Die Ehreninschrift wird, wie bei dem Päan des Aristonoos, über den Dichtungen gestanden haben. Sie füllt einen quergelegten, langen Block (0,31 Höhe, 0,84 Länge); die einzelnen Zeilen haben 79 bis 99 Buchstaben. Die beiden ganz erhaltenen oder bestimmt abzuschätzenden großen Hymnenblöcke (beide 0,38 H., 0,41 Br.) stellten dagegen eine hohe, schmalere Columne von 28 bis 33 Buchstaben dar; wahrscheinlich stand Block A über Block B, so daß der ganze Text einen Raum von mehr als 76 Cm. Höhe bei 41 Cm. Breite einnahm. Das Größenverhältniß der andern Blöcke ist durch festes Maaß noch nicht auszudrücken, da sie zu stark zerstört sind; sicher ist Block D höher und dementsprechend wohl auch etwas schmaler gewesen, als A. B. Hoffentlich finden sich allmählich noch so viel Bruchstücke zusammen, daß sich das Ganze sicher reconstruieren läßt. Einige neue Stücke der Blöcke C und

[188]) Die in der allg. Zeitung a. O. improvisierte Anordnung muß ich zurücknehmen; ich hatte die Rechnung ohne den Wirth gemacht, d. h. ohne das im Bulletin mitgetheilte Maaß der Ehreninschrift.

D sind bereits nachgewiesen (Bull. 1894 S. 183); sie sollen, wie mir Homolle mittheilt, baldigst im Bulletin veröffentlicht werden.

Das Alles schließt sich so zwanglos ineinander, daß der Zufall in der That ein gar capriciöses Spiel getrieben haben müßte, wenn Couve's Hypothese nicht zutreffend sein sollte.

Ein Künstler also, Kleochares von Athen, hätte die drei Lieder geschaffen und für die delphischen παῖδες und ihren χοροδιδάσκαλος niedergeschrieben zum Vortrag an den alljährlichen Theoxenien. Ist dem also, so können in der 'Melographie' die verschiedenen Schriftsysteme erst recht nicht ohne bestimmten praktischen Zweck gewählt sein. Ob die oben (S. 100) gegebene Lösung der Frage die richtige ist, mag problematisch bleiben; der von K. v. Jan eingeschlagene Ausweg wäre jedesfalls nicht mehr gangbar.

Befremden wird es vielleicht, daß delphische Knabenchöre Lieder vortragen sollen, in denen an mehr als einer Stelle attische Tendenz so unverhüllt durchbricht. Aber, sobald man nur den Gedanken an die Soterien aufgiebt, wird auch Das verständlich. Die Athener spielten bei gewissen alt-delphischen Festen allzeit die vornehmste Rolle neben den einheimischen Theilnehmern; nach heiligem Rechte waren sie, wie ihre Göttin, die bevorzugten Verehrer und Freunde der beiden delphischen Hauptgötter; der attische Festkalender wie die attischen Kulte waren mit Delphi durch tausend Fäden verbunden[189]. Die ältere religiöse Metropole war klug genug, mit der aufstrebenden Nachbarin ihren Compromiß zu schließen; die Bedeutung des attischen Thyiadencollegiums und unsere Hymnen sind dafür laut redende Zeugen (vgl. auch Mommsen, Delphika 118, der diese Dinge schon unter den richtigen Gesichtspunkt gestellt hat). Ganz ähnlich liegt die Sache in Delos, nur daß hier der attische Einfluß in Folge der politischen Entwicklung in Kultus und Legende vielleicht noch deutlichere Spuren hinterließ (Andeutungen in Roscher's Lexikon I 2819 f. und oben S. 77 ff.). Auch hier haben die französischen Funde die fruchtbarsten Anregungen gegeben.

---

[189] Das ist ein richtiger Grundgedanke in Mommsens Delphika, dessen Fruchtbarkeit dadurch kaum beeinträchtigt wird, daß im Einzelnen so viel problematisch bleibt (vgl. die bei Mommsen im Index S. 326 unter Athen nachgewiesenen Stellen).

Eine prächtige Analogie für unsern Fall liefert eine delische Inschrift, auf die schon Couve kurz hingewiesen hat (Bulletin X 36, XIII 245): ἐπειδὴ Ἀμφικλῆς μουσικὸς καὶ μελῶν | ποιητὴς ἀκροάσεις καὶ πλείους | ἐποήσατο καὶ προσόδιον γράψας | ἐμμελὲς εἰς τὴν πόλιν τούς τε | θεοὺς τοὺς τὴν νῆσον κατέχοντας | καὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων | ὕμνησεν, ἐδίδαξεν δὲ καὶ τοὺς τῶν | πολιτῶν παῖδας πρὸς λύραν τὸ | μέλος ᾄδειν ἀξίως τῆς τε τῶν θεῶν τιμῆς καὶ τοῦ Ἀθηναίων δήμου (auf Delos) . . . δεδόχθαι τεῖ βουλεῖ κτλ. Hier handelt sich's offenbar um zwei Dichtungen. Die eine war ein Proshodion εἰς τὴν πόλιν, war also der Verherrlichung der Gnadenstätte gewidmet, wie der Kallimacheïsche Delos-Hymnus; es fügt sich gut, daß auch den Schluß des von uns als προσόδιον bezeichneten Stückes Gebete und Wünsche bilden, die die πόλις von Delphi angehn. Die andre (ὕμνησεν κτλ.) muß als Hymnus gelten und scheint wirklich dem von uns als Hymnus angesprochenen Delphischen Gedichte ganz ähnlich gewesen zu sein; auf das Lob der heimischen Götter folgte die Huldigung für den δῆμος Ἀθηναίων, zu dem ich in der Ἀθθίς des ersten Liedes ein Correlat erkenne[190]; Delos hatte freilich eine attische Gemeinde, von der hier die Rede ist. Vorgetragen werden die Lieder wie in Delphi von den παῖδες, und zwar zur Kithara[191].

Der Umstand, daß die drei Lieder für dasselbe Fest, die Theoxenien, bestimmt wären, würde sich zu weitern heortologischen Folgerungen benutzen lassen, die den Kennern delphischer Sacralalterthümer überlassen bleiben mögen. Nur auf éinen Punkt möchte ich hier noch eingehn. Mommsen (Delph. 290) hat vermuthet, daß die Theophanien „theils apollinisch, theils bakchisch gewesen seien“. Er folgert so: „Da die Grablegung [des Dionysos] durch den pythischen Gott dogmatisch feststand [Plut. de Is. et Osir. 35, Klem. Alex. Protr. II 18] . . ., so hat es im Festjahr von Delphi auch Ceremonien gegeben, die dem zu bestattenden Heros des Weins [?] galten. Die Grablegung muß den Schluß des bakchischen Trimesters nahe folgend in die Anfänge der apollinischen Zeit gefallen und mit den

---

190) Diese Parallele bringt mir eine sehr willkommene Bestätigung der oben S. 43 vorgetragenen Erklärung von B 10f.

191) Die ausdrückliche Bestimmung πρὸς κιθάραν bestärkt mich in meiner Auffassung von B 15f. (S. 48).

Theophanien verbunden gewesen sein". Wir haben gesehn, daß die Theoxenien wahrscheinlich mit den Theophanien identisch sind. Unsere Lieder, besonders die Schlußverse des glykoneïschen Fragmentes, würden also die Hypothesen Mommsen's auf's allerschönste bestätigen. Während des Theoxenienfestes hätte danach, ganz wie Mommsen für die Theophanien vermuthete, eine Procession der Thyiaden stattgefunden, die auf den Parnass führte, wo der älteste Schauplatz der Legende vom Tode des Dionysos war (Klem. Protr. II 18 ὁ δὲ [Ἀπόλλων], οὐ γὰρ ἠπείθησε Διΐ, εἰς τὸν Παρνασσὸν φέρων κατατίθεται διεσπασμένον τὸν νεκρόν, weiteres bei Lobeck, Aglaoph. 555. 572). Ueber das Alter und die Bedeutung der 'theologischen' Grundlagen für diese Bräuche will ich mit Mommsen nicht rechten. Es ist ja ohne Weiteres verständlich, daß bei einem Feste, das den Beginn des apollinischen Jahrestheils markiert — und das sind die Theophanien-Theoxenien — auch der scheidende Dionysos einen letzten Gruß empfing. Wie eine Illustration zu unsern Liedern wirkt jenes Vasenbild, das „die Frühlingsankunft Apollon's darstellt und seine Bewillkommnung durch Dionysos, der sich zum Weggehn wendet" [192]).

Die Thyiaden werden in dem glykoneïschen Proshodion erwähnt, das nach der Inschrift an erster Stelle aufgeführt wurde. Auch das wäre unter den hier gewonnenen Voraussetzungen wohl verständlich. Man nimmt von Dionysos Abschied; der Päan und der Hymnus sind Apoll allein und seiner Sippe gewidmet [193]).

Die Zeit des Kleochares konnte Couve leider auch nach den genannten delphischen Magistraten nicht bestimmt fixieren. Hoffentlich füllen weitere Funde und der bewährte Scharfsinn der Kenner dieses Gebietes die Lücken in den delphischen Fasten soweit aus, daß dieser Ungewißheit ein Ende gemacht wird. Von einer Fortführung der trefflichen Arbeiten H. Pomtow's dürfen wir das wohl am ersten erwarten [194]). Inzwischen müssen wir auf genauere Ansätze verzichten. Zwar daß die Steine um 40

---

192) Vgl. Weniger, Archäol. Zeitung 1866 S. 186 Tafel 211, dem F. A. Voigt bei Roscher I 1077 (gegen Stephani) beistimmt.

193) Mommsen hat freilich, wenn ich ihn recht verstehe, vermuthet, daß die Theophanien, 'an den letzten Tagen' gerade 'bakchisch' gewesen seien (a. O. 290) — aus welchen Gründen, ist mir unklar geblieben.

194) Vgl. seine Fasti Delphici in Fleckeisens Jahrbüchern 1889 (CXXXIX) S. 513 ff.

v. Chr. zu setzen seien, das meinte und meine ich, wie Couve, zuversichtlich bestreiten zu können; die wiederholte Erwähnung der Galliergefahr würde doch gar zu anachronistisch wirken. Im zweiten Jahrhundert mochten solche Stimmungen allenfalls noch lebendig werden. Damals beunruhigten zersprengte Keltenstämme gelegentlich selbst Makedonien und Nordgriechenland, bis die Römer endgiltig Ordnung schafften[195]). Noch Polybios konnte sagen (II 35): ὁ δὲ ἀπὸ Γαλατῶν φόβος οὐ μόνον τὸ παλαιόν, ἀλλὰ καθ' ἡμᾶς ἤδη πλεονάκις ἐξέπληξε τοὺς Ἕλληνας. So könnten sich die ‘Speergewaltigen’ des glykoneïschen Liedes schließlich doch noch als Römer entpuppen (Weil). Natürlicher scheint es mir aber vorläufig noch, die Verse in's dritte Jahrhundert zu setzen und als die Adresse der poëtischen Huldigung die siegreichen Griechen anzusehn.

---

195) S. Duchesne, Revue archéologique XXIX (1875) 6 ff. Archives des missions scientifiques et littéraires Ser. III vol. III p. 276 = Dittenberger, Syll. 247 p. 360.

Schlusswort.

Die vier ‘delphischen Hymnen’, die wir kennen gelernt haben, besitzen, litterargeschichtlich betrachtet, einen größern Werth, als manche verwandte Inschriftenfunde. Nicht, als ob sie dichterisch besonders hoch stünden. Sie sind offenbar durch und durch conventionelle Machwerke. Man wird leicht beobachten, wie sich dieselben Motive und Wendungen immer und immer wieder einfinden und wie sich die überladene und doch schlaffe syntaktische Form, die wir in den Aristonoos-Hymnus mit Händen greifen können, auch in manchen Fragmenten der übrigen Dichtungen durch charakteristische Züge ankündigt. Aber gerade das beweist, daß wir Vertreter einer unausgesetzt betriebenen, mit alter Ueberlieferung arbeitenden Kunstgattung vor uns haben. Die anonymen Δελφικά, die oben (S. 52) herangezogen sind, gehören wohl in dieselbe Kategorie. Die religiöse Lyrik der Hellenisten, von der wir bislang so gut wie nichts wußten, zeigt sich in Form und Inhalt als der unverkennbare Nachkomme der klassischen Poesie; die Cultlieder der Römer, von Livius bis Catull und Horaz, werden mit solcher Kunstübung Fühlung gehabt haben. Hier muß ein ganz neues Kapitel der griechisch-römischen Litteraturgeschichte geschrieben werden.

Auch für die mythologische und geschichtliche Ueberlieferung wird diese späte Sacralpoesie eine ergiebige Quelle gewesen sein. Schon vor Jahren habe ich vermuthet, daß die Schilderung der Mirakel bei den Galliereinfällen, die Pausanias, Diodor, Justin und Andern vorlag, aus hellenistischer Hymnendichtung geschöpft sei (Roscher's Lexikon I 2810, ‘Hyperboreer’ 9). Diese Hypothese scheint mir jetzt über jeden Zweifel erhoben. S. Pausan. I 4, 4: ὡς δε ἐς χεῖρας συνήεσαν, ἐνταῦθα κεραυνοί τε ἐφέροντο ἐς τοὺς

Γαλάτας καὶ ἀπορραγεῖσαι πέτραι τοῦ Παρνασοῦ, δείματά τε ἄνδρες ἐφίσταντο ὁπλῖται τοῖς βαρβάροις· τούτων τοὺς μὲν ἐξ Ὑπερβορέων λέγουσιν ἐλθεῖν, Ὑπέροχον καὶ Ἀμάδοκον, τὸν δὲ τρίτον Πύρρον εἶναι τὸν Ἀχιλλέως und das eng verwandte, aber im Einzelnen selbständige Excerpt X 23, 2: τοῖς βαρβάροις ἀντεσήμαινε τὰ ἐκ τοῦ θεοῦ ταχύ τε καὶ ὧν ἴσμεν φανερώτατα. ἥ τε γὰρ γῆ πᾶσα ὅσην ἐπεῖχεν ἡ τῶν Γαλατῶν στρατιά, βιαίως ... ἐσείετο .., βρονταί τε καὶ κεραυνοὶ συνεχεῖς ἐγίνοντο ..., τά τε τῶν ἡρώων τηνικαῦτά σφισιν ἐφάνη φάσματα, ὁ Ὑπέροχος καὶ ὁ Λαόδοκός τε καὶ Πύρρος· οἱ δὲ καὶ τέταρτον τὸν Φύλακον ἐπιχώριον Δελφοῖς ἀπαριθμοῦσιν ἥρωα ... τὰ δ᾽ ἐν τῇ νυκτὶ πολλῷ σφᾶς ἔμελλεν ἀλγεινότερα ἐπιλήψεσθαι· ῥῖγός τε γὰρ ἰσχυρὸν καὶ νιφετὸς ἦν ..., πέτραι τε ἀπολισθάνουσαι τοῦ Παρνασοῦ μεγάλαι καὶ κρημνοὶ καταρρηγνύμενοι σκοπὸν τοὺς βαρβάρους εἶχον κτλ. Die Namen Ὑπέροχος und Λαόδοκος (-δικος?) sind offenbar von einem hellenistischen Hymnendichter dem der delischen Hyperboreerinnen Hyperoche und Laodike bei Herodot (IV 33) oder seinem Gewährsmann nachgebildet. Eine Schilderung des Unwetters ist oben nachgewiesen (S. 85 f.). Auch in der zweiten Metropole des Apollodienstes, in Delos, war es vermuthlich die Hymnenpoësie die für die stete Weiterbildung der Legenden gesorgt hat; einen Dichter Demoteles, der πεπραγμάτευται περί τε τὸ ἱερὸν καὶ τὴν πόλιν τὴν Δηλίων (wie oben S. 138) καὶ τοὺς μύθους τοὺς ἐπιχωρίους γέγραφεν, kennen wir aus einer delischen Ehreninschrift des dritten Jahrhunderts (Dittenberger, Syll. 434, vgl. Roscher's Lexikon 2813). Ebenso hat C. Robert (Jahrb. d. arch. Inst. II 258) für die tendenziöse Umgestaltung der Telephossage gewiß mit Recht die hellenistische Hymnendichtung von Pergamon (Pausan. III 26, 10) verantwortlich gemacht.

Das Hauptinteresse heftete und heftet sich freilich an die Musiknoten und Melodieen. Schon die Thatsache ist überraschend genug, daß die heiligen Lieder in Tonschrift auf Stein verewigt und ausgestellt wurden, wie sonst Gesetze, Verordnungen, Verträge. Dem Seikilossteine gegenüber konnte man von einer Marotte des Verfassers sprechen; hier handelt es sich offenbar um eine Sitte, die einem wirklichen Bedürfniß entgegen kam. Auch die Aechtheit der Melodie sollte verbürgt, ihre Einstudierung erleichtert werden. Die Kenntnis der Notenschrift muß in

weiten Kreisen verbreitet gewesen sein. Jene Inschriften von Teos, in denen Knaben und Jünglinge für ῥυθμογραφία und μελογραφία Preise bekommen (CIG. 3088), rücken in eine hellere Beleuchtung. Daß es sich hier nur um musikalische und rhythmische Zeichen handeln könne, hatte schon Böckh vermuthet[196]).

Französische Berichte wissen von dem tiefen Eindruck zu erzählen, den diese Musikfragmente bei den Hörern gemacht hätten. Wir erfahren aber zugleich, daß ein moderner Künstler moderne Begleitung dazu lieferte; da wird es sich, wie wir schon oben bemerkten, schwer entscheiden lassen, wie weit jener Eindruck der modernen Harmonisierung, wie weit er dem antiken Melos auf Konto zu setzen ist.

Auch Reimann (a. O. S. 334) spricht von den Melodieresten des großen Hymnus in hellem Enthusiasmus. „Die Musik dieser Hymne ist in der That geeignet, von dem künstlerischen Werthe der griechischen Musik uns eine Vorstellung zu erwecken, die der hohen geistigen und künstlerischen Begabung dieses klassischen Volkes, insbesondere auch dem über Alles erhabenen und wundervollem Gehalt ihrer Poesie entspricht. Der diatonische Theil dieser Hymne zeigt rein musikalisch denselben hohen, edlen künstlerischen Schwung, der griechische Dichter und Bildner, wie Aeschylos, Pindar und Phidias beseelte. In der chromatisch-enharmonischen Partie lebt eine Weichheit der Empfindung, zugleich eine so feine kunstvolle Technik, wie man sie an Sophokles und Praxiteles bewundern gelernt hat“ u. s. w. Man wird es Reimann nicht verargen, wenn er in seiner Freude über den schönen Fund den dunkeln Ehrenmann aus der Hellenistenzeit mit den größten Genien der klassischen Periode in

---

[196]) CIG. II p. 678: „μελογραφία vix potest aliud esse nisi *scriptura siglorum melicorum* ..., *de modis melicis faciendis* non agitur: haec est enim μελοποιΐα ... Itaque quamquam poesi nulla rhythmica sigla adhibita esse plus semel contendi [mit Unrecht, wie der Seikilos-Stein und der Euripidespapyrus zeigen; der Gebrauch der rhythmischen Zeichen wurde offenbar durch das praktische Bedürfniß geregelt; bei einfachen Taktformen verzichtete man darauf allerdings, zumal in älterer Zeit, s. oben S. 93], concedo habuisse Graecos etiam *sigla rhythmica*, quibus uterentur in saltatione non solum temporibus, sed etiam gestu et figuris ... describenda, item in musica instrumentali adornanda: horum scriptura est ῥυθμογραφία“. Wenn er für seine Meinung die Reihenfolge der Agone (ψαλμοῦ κιθαρισμοῦ κιθαρῳδίας ῥυθμογραφίας — κωμῳδίας τραγῳδίας μελογραφίας) zu verwerthen sucht, so wird er schon durch die Verbindung von κιθαρῳδία und ῥυθμογραφία wiederlegt.

einem Athem nennt. Auch an der Echtheit seiner Empfindung wird man nicht zweifeln. Erinnert man sich aber daran, daß er selbst eine reich harmonisierte Begleitung zu der alten Weise gesetzt hat, wird man wiederum nicht leicht den Verdacht überwinden, ob er sich nicht doch, als ein 'neuer Pygmalion', an seiner eignen Schöpfung begeisterte.

Zurückhaltender urtheilt der von Reimann scharf befehdete Reinach (S. 102), dem sich K. v. Jan im Ganzen anschließt. *Je ne chercherai par à definir avec plus de précision le caractère esthétique de notre mélodie; trop d'éléments nous manquent pour arriver sur ce point à une certitude complète.* Doch fühlt er sich durch das Melos des ersten Hymnus an gewisse »*airs de pâtres*« *des pays de montagnes* erinnert und an die *compositions savantes, qui s'en sont inspirées*, wie die Melodie für englisches Horn am Anfang des dritten Aktes von Tristan und Isolde. Der Vergleich scheint mir gar nicht so unsinnig, wie Reimann behauptet[197]; die monotone Chromatik jener Hornpartie klingt in der That einigermaßen an den Schlußtheil des großen Hymnus an. Auch die declamatorische Richtung und die dadurch bedingte melodisch-rhythmische Asymmetrie des allermodernsten Vocalstils findet in diesen alten Liedern ein unverkennbares Analogon. Mit den *vagues et flottantes psalmodies de la musique orientale moderne* hat die Melodie nach Reinach nichts gemein; *elle se distingue au contraire par la netteté et la précision des contours.* Hat er bei diesem Urtheil nicht vergessen, daß wir die Tonwerthe des Chroma's nicht genau kennen? Mit spätgriechischen Kirchenliedern scheint mir die antike Weise in ihrem freien, recitativischen Bau und manchen Eigenheiten des Tonmaterials immerhin eine gewisse Aehnlichkeit zu haben (s. oben S. 105. 123).

Gottfried Weber schrieb, nüchtern und ehrlich, aber auch unhistorisch, wie er war, über Burette's und Forkel's Uebersetzung der Mesomedesmelodieen vor fünfzig Jahren (Theorie III [3] 160): „So wie von allen diesen Sachen [musikalischen Anekdoten der Alten] kein vernünftiger Mensch etwas glauben kann, eben so werde ich es auch unseren Alterthumsforschern nie glauben können, die griechische Musik sei etwas demjenigen, was die heutigen Entzifferer jener Hymnen . . . zum Besten geben,

---

[197]) Vgl. oben S. 124 Anm. 170.

Aehnliches, und also etwas von dem, was wir heute unter Musik verstehen, so ganz Verschiedenes, ein Geklöhne ohne allen melodischen Sinn und ... sogar ohne irgend eine rhythmische Symmetrie gewesen". Der Zweifel an der Richtigkeit der Entzifferung läßt sich — von Nebenpunkten, wie der Geltung der chromatischen und enharmonischen Intervalle abgesehn — nicht aufrecht erhalten. Was Weber damals so befremdend erschien — besonders der Mangel einer einleuchtenden melodischen Symmetrie —, das haftet auch den neusten, tadellos überlieferten Funden an, wird aber heutzutage wohl manchem Hörer weniger anstößig erscheinen, nachdem der herrschende musikalische Stil jene regelmäßigen Formen gleichfalls aufgegeben hat. Freilich, für mein Empfinden sind die alten Melodieen doch fremdartig genug. Am genießbarsten erscheint mir immer noch das Liedlein des Seikilos, dem eben Philipp Spitta eine schöne Abhandlung, wohl die letzte aus seiner Feder, gewidmet hat[198]. Auch einzelne Partien aus dem ersten Theil des großen Hymnus und den glykoneïschen Fragmenten (z. B. II T. 87 ff. IV Ende) klingen mir ganz wirkungsvoll. Die heulenden Dochmien des Euripides dagegen mit ihrer dünnen harten Begleitung machen auf mich vorläufig einen halbbarbarischen Eindruck, der ruhelose chromatische Schlußtheil des ersten Päan nicht minder, so unverkennbar die Absicht des Künstlers, zu charakterisieren, gerade hier an den Tag tritt (s. S. 51. 57. 103). Den Alten erschienen just solche Dinge als der Gipfel der Kunst, und ihre tiefe und starke Wirkung ist so vielfach bezeugt, daß nicht im geringsten daran gezweifelt werden kann. Es giebt wenig Thatsachen, die so eindringlich die Bedingtheit des künstlerischen Geschmackes predigen. Denn unser Empfinden zur Norm zu machen, haben wir kein Recht. Einem alten Griechen würde vermuthlich eine volle moderne Orchestermusik ebenso barbarisch erscheinen, wie uns die enharmonisch-chromatischen Gänge und Sprünge seiner Melodie.

Nach alle Dem ist es mir zweifelhaft, ob diese antiken Compositionen auf einen modernen, nicht historisch gerichteten Hörer einen unmittelbaren Eindruck zu machen befähigt sind. Ihre theoretische und geschichtliche Bedeutung kann gar nicht hoch

---

198) Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1894, I, 104 ff. Ich behalte mir vor, auf die dort berührten Fragen noch einmal zurückzukommen.

genug angeschlagen werden. Die Hauptsätze Helmholtzens und Westphal's über den vorherrschenden Mollcharacter der verbreitetsten Tonart und die Bedeutung der μέση sind im ganzen bestätigt. Die Bedeutung des Synemmenon- und Diezeugmenon-Tetrachords ist in ein helleres Licht gerückt. Wir lernten eine chromatische Reihe mit zwei übermäßigen Sekunden kennen, die sich in der spätern Kirchenmusik wiederfindet. Das Grundgesetz der Melodieenbildung selbst, die Abhängigkeit des Melos vom Sprachaccent, wies uns nach der gleichen Richtung. Denn auch in den Psalmodieen der ältesten römischen, wie der griechischen Kirche schmiegt sich die Linienführung der Melodie ganz ebenso dem Sprachton an[199].

Es ist ein von Kiesewetter in die Welt gesetztes, trotz aller Proteste von Brendel und andern Musikhistorikern adoptiertes Dogma, daß die altchristliche Musik im Princip etwas völlig Neues gewesen sei. Die Melodien des Kleochares beweisen das Gegentheil; sie lehren uns den spätantiken Stil kennen, an den das christliche Melos, freilich unter Zersprengung der engen und festen rhythmischen Formen, anknüpfen konnte. Das Richtige hat mit divinatorischem Scharfblick auch hier bereits der große Forscher erkannt, an dessen Todestage die letzten Seiten dieser Arbeit geschrieben wurden, H. v. Helmholtz. Er lehrte schon vor Jahrzehnten (Tonempfindungen [3] 1870 S. 375), daß wir „in den liturgischen Recitationen der römisch-katholischen Priester Nachklänge des antiken Sprechgesanges haben“.

---

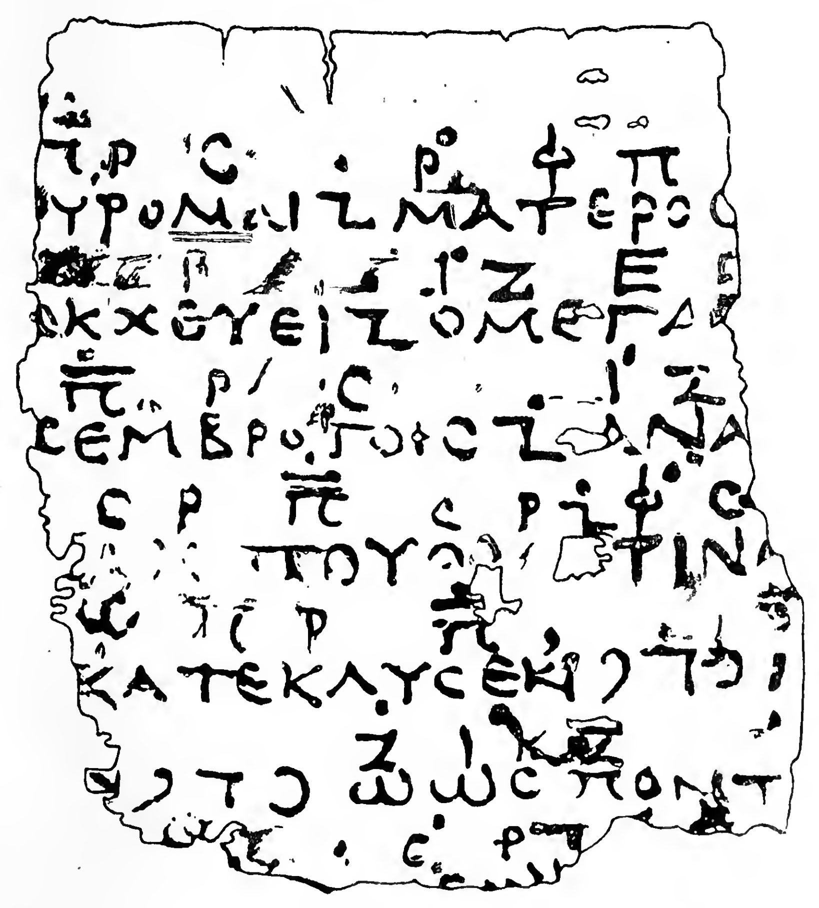
199) S. oben S. 123. Für den römischen Kirchengesang ist jetzt auf die mustergiltigen Untersuchungen der Benediktiner hinzuweisen (s. oben S. 114. 155). Für den byzantinisch-griechischen kenne ich keine gleichwerthigen Arbeiten.

Exkurs zu S. 96 ff.

Die Instrumentalnoten auf dem Euripidespapyrus.

Außer den Schriftzeichen enthält der Wiener Euripides-papyrus unverkennbare σημεῖα für das Melos **über** dem Text, und andre σημεῖα im Text, über welche die Meinungen auseinandergehn.

Ich lasse das früher im Philologus (LII 174) mitgetheilte Facsimile folgen, bemerke aber unter Hinweis auf meine spätern Ausführungen (a. O. S. 247), daß manche undeutlichen Schatten und Linien als zufällige Flecken zu betrachten sind.



In Umschrift:

1 Π̈Ρ C Ρ· Φ Π
2 *κατολοφ*]ύρομαι Ɩ̇ ματέρος [*αἷμα σᾶς*
3 Ι· Ζ Ε F
4 *ὅ σ' ἀναβ*]ακχεύει; Ɩ̇ ὁ μέγας [*ὄλβος οὐ*
5 Π̈ Ρ C Ι·Ζ
6 *μόνιμο*]ς ἐμ βροτοῖς Ɩ̇ ἀνὰ [*δὲ λαῖφος*
7 C Ρ Π̈ C Ρ Ɩ̇ Φ·C
8 *ὥς — τι*]ς ἀκάτου θο[*ᾶς*] τινά[*ξας δαί-*
9 Φ Π Ρ Π̈
10 *μων* —] κατέκλυσεν, ʔ ⅂ Ɔ δ[*εινῶν* —
11 Ż Ι Ζ Φ
12 — *πόνω*]ν, ʔ ⅂ Ɔ ὥως πόντ[*ου* — *λά-*
13 Ρ CΡ ⅂ Φ
14 *βροις ὀλεθρ*]ί[*οι*]σιν [*ἐν κύμασιν*[200]).

Die Zeichen im Texte sind:

1. Ɩ 2. 4. 6. (vgl. 7/8. 13?)
2. ʔ } Z. 10. 12.
3. ⅂ }
4. Ɔ }

Wessely glaubte in diesen vier σημεῖα Instrumentalnoten sehn zu dürfen. Das oft wiederholte rechtwinklige Ɩ erkannte er als das instrumentale Zeta, also als den höchsten Ton der benutzten phrygischen Scala. Das ⅂ liegt tiefer, als der tiefste Ton der Vocalreihe. Das zweite und vierte Zeichen ʔ und Ɔ ist nach seiner Umschreibung der dritte und vierte Ton der enharmonischen Reihe. Ich habe diese Fragen schon Philol. LII 183 besprochen, komme aber wegen der oben erwähnten Bemerkungen K. v, Jan's darauf zurück.

Einspruch erhob ich a. O. vor Allem gegen die Deutung des Zeichens ʔ.

Das Ɔ stimmt genau zu den handschriftlich und inschriftlich überlieferten alten 'Instrumentalnoten'. Aber daß in dem lang gezogenen Bogen ʔ der nächste tiefere Ton stecke, hielt ich und halte ich für sehr unwahrscheinlich, da die entsprechende Stufe in den Handschriften des Aristeides das Zeichen Ʊ trägt

200) Ueber die Einzelheiten s. meinen Aufsatz Philol. LII, den ich, soweit er die Lesung des Textes angeht, durchaus aufrecht halte. Bei der Vertheilung der Buchstaben war die Möglichkeit, lange Vocale zu wiederholen (Z. 12) in Anschlag zu bringen.

und nach dem einfachen, diese Schrift beherrschenden Principe in der That ein liegendes O sein müßte. Ich vermuthete darauf hin, daß der Zug ϡ gar keine Instrumentalnote dargestellt habe, sondern eine Lesehilfe für den Text, wie man sie an schwierigen Stellen von Alters her gegeben hat; daß nach antiker Auffassung dafür gerade hier Platz war, zeigen die Scholien (p. 134, 24 Schw.), in denen neben andern Deutungen auch der richtige Gedanke geäußert wird: τὸ δὲ ʽδεινῶν πόνων᾽ ἐν μέσῳ ἀναπεφώνηται, d. h. als Ausruf in Parenthese, vgl. schol. Hec. 661 κατὰ ἀναφώνησιν, ähnlich Andr. 1273. Or. 183 327 τὸ φεῦ μόχθων ... κατ᾽ ἰδίαν ἀναπεφώνηται, Phoen. 550 διὰ μέσου μετὰ σχετλιασμοῦ τὸ ʽὑπέρφευ᾽ ἀναπεφώνηται, 1520 τοῦτο ἰδίᾳ ἀναπεφώνηται, Hippol. 812 τὸ δὲ ʽαἰαῖ τόλμας᾽ διὰ μέσου ἀναπεφώνηται[201]).

Meine Vermuthung scheint sich mir durch die jüngere Inschrift auf Block D völlig zu bestätigen. Denn wenn mich nicht Alles täuscht, wird hier ein genau entsprechender Zug ϡ in den Worten ΑΠ]ΟΛΛΟ ΦΑΝΗΣϡΣΦΗΤΤΙΟ[ς als Trennungszeichen verwandt[202]).

Von dieser Einzelheit abgesehn, schloß ich mich der einleuchtenden Deutung Wessely's an.

Viel weiter ging K. von Jan Berl. philol. Wochenschr. 1893, 136, 1129. Da der Bearbeiter der Scriptores rei musicae mit Recht als einer der gründlichsten Kenner dieser Dinge gilt und seine Ausführungen von Reinach ohne Vorbehalt angenommen sind, muß ich die Hauptsätze hier abdrucken lassen. Er sagt: „Erstens ... ist nicht ausgemacht, ob dies am Ende jedes Verses in der Textzeile wiederkehrende Zeichen wirklich ein Z ist. Seine Winkel sind keineswegs so spitz, wie bei der mehrfach wiederkehrenden Gesangnote Z; es sind vielmehr rechtwinklig aneinandergesetzte Striche, und diese sollen wahrscheinlich nur das Ende des Verses [?] markieren ... Ferner sieht W. eine ganze Reihe von Begleittönen hinter dem Worte κατέκλυσεν ... Aber ist denn hier der Augenblick für ein Zwischenspiel gekommen? Die Worte δεινῶν πόνων ... müßten mindestens noch abgewartet werden, ehe die Flöte unterbrechend eintreten durfte".

Dies sind die einzigen greifbaren Argumente, die ich bei Jan entdecken kann; denn seine Bemerkungen über das befremd-

---

[201]) Das Vorstehende habe ich aus Philol. LII 183 übernommen, da hier der springende Punkt des Problems liegt. Gegen meine Auffassung des Scholions waren mir von einem Manne, auf dessen Zustimmung ich Werth lege, brieflich Zweifel geäußert; ich habe daher mit Hilfe des trefflichen Index von E. Schwarz (II p. 413 unter κατ᾽ ἀναφώνησιν) die entscheidenden Parallelstellen dazugeschrieben.

[202]) In der Berliner Dissertation von R. Kaiser (de inscriptionum Graecarum interpunctione, 1887) habe ich für diese Frage kein Material gefunden.

lich dissonirende 𐌋, die sich mit meinem eignen Empfinden durchaus decken (s. Philol. a. O.), hat er mit Recht nur in zweite Linie gestellt. Stichhaltig scheint mir von dem Vorgetragenen — das muß ich bei allem Respect vor Jan rund heraussagen — durchaus Nichts. Auf die verschiedene Form des Z war auch ich aufmerksam geworden. Ich hatte sie durch das Bedürfniß erklären zu können gemeint, die Instrumentalzeichen anders zu stilisieren, als die Vocalzeichen. Im Verlauf meiner Arbeiten fand ich eine andre Lösung durch Westphal. Dieser geniale Forscher hat in seinen neuerdings nicht genug gewürdigten Untersuchungen über die alte Semantik (Harmonik [1] S. 282) aus den Umkehrungsformen des Instrumental-Z bereits den Schluß gezogen, daß die Note ursprünglich „die vulgär-altgriechische Form I gehabt habe“ [203]). Seine Vermuthung ist durch die delphischen Steine, die unter den Instrumentalzeichen nur das rechtwinklige I kennen, zur Thatsache geworden. Das rechtwinklige 𐌋 des Euripidespapyrus ist eine bequemere Form des rechtwinkligen I der Inschriften. Daß die „Begleittöne“ vor und hinter δεινῶν πόνων ganz vortrefflich passen, hätte v. Jan schon aus meinem frühern Aufsatz entnehmen können. Der parenthetische Weheruf wird durch das μεσαυλικὸν ganz vortrefflich markiert.

Bei dieser Sachlage war es mir einigermaßen überraschend, als auch v. Jan, der doch sonst das νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν zu befolgen pflegt, in einem neuen Aufsatze der Berl. philol. Wochenschrift — der oben citierten Besprechung der delphischen Funde — seine Ansichten in viel zuversichtlicherer Form wiederholte. Es heißt dort (Jahrg. 1894, 31, 936) „Als vor einiger Zeit der Bericht durch die Tagesblätter ging, man habe in Athen den neugefundenen Hymnus ... mit einer Begleitung versehn, wie die Noten solche an die Hand geben, klang das nicht sehr tröstlich für den Ref., welcher sich den angeblichen Instrumentalnoten in der Partitur des Euripides gegenüber ungläubig verhalten hatte. Wären in dem delphischen Tanzliede Zwischenspiele mit Instrumentalnotenschrift notiert, dann wären freilich solche auch für den Chor des Orestes anzunehmen. Nun aber enthält der jetzt veröffentlichte Gesang auch nicht die leiseste Andeutung von abweichenden Tönen der Begleitung. Ja, es erweist sich sogar die für Instrumente in Anspruch genommene Notenschrift als eine ebenfalls dem Gesange dienende ... [vgl. oben S. 96]. Die Kithara ging lediglich im Einklang mit dem Gesang, und wenn der Aulet ein paar Worte zweistimmig begleitete, so that er das nach dem Gehör ... An ein hohes *g*

203) Das Zeichen ᛗ führt Westphal S. 282 auf ein altes A = Alpha zurück; eher könnte man an das urgriechische ᛁ = Vau denken. Seine Form auf den Steinen (Block D) entspricht ziemlich genau dem dreistrichigen ϟ.

zwischen jedem Vers des Euripides wird hoffentlich angesichts jenes Z niemand mehr glauben“.

Also weil in den delphischen Hymnen nur éin Notensystem angewandt und die Begleitung nicht besonders notiert wird, kann auch in dem Euripidespapyrus nur éin Notensystem angewandt und die Begleitung nicht besonders notiert sein. Für diese Folgerung fehlt mir alles Verständniß. Nein, diese Partie steht ganz anders, und zwar einfach genug. Erstens wissen wir ja ganz genau aus alten Schriftquellen, daß unter Umständen die Begleitung besonders notiert wurde. Vgl. Aristid. p. 26 M.: διπλῆ δὲ ἔκθεσις τῶν σημείων γέγονεν ἡμῖν ... ὅπως τοῖς μὲν κάτω τὰ κῶλα[204] καὶ τὰ ἐν ταῖς ᾠδαῖς μεσαυλικὰ ἢ ψιλὰ κρούματα[205], τοῖς δὲ ἄνω τὰς ᾠδὰς χαρακτηρίζωμεν (weniger deutlich Gaudent. 23). Zweitens sind die drei Zeichen ⅃ ⅂ Ɔ als Interpunktionszeichen durchaus nicht nachweisbar und es ist auch nach den Analogieen der Steine wenig wahrscheinlich, daß solche Zeichen die einzelnen Kola markieren, und noch weniger verständlich, was ihre Häufung Z. 10. 12 bezwecken sollte. Dagegen kennen wir sie sammt und sonders aus jenen κάτω σημεῖα des Aristides und der andern Musiker, und was sie nach Aristides zu thun haben — nämlich τὰ ἐν ταῖς ᾠδαῖς μεσαυλικὰ ἢ ψιλὰ κρούματα zu notieren —: just das würden sie bei unserer Annahme bei Euripides thun.

Eine weitere Bestätigung, wenn es deren bedarf, bietet die Thatsache, daß dem ⅃, wie den betonten ‘Vocalnoten’, rhythmische Punkte beigegeben sind.

Ich möchte den letzten Satz v. Jan's einfach umkehren. Daß in dem Euripidespapyrus die Begleitung in Instrumentalnoten überliefert ist, „wird hoffentlich jetzt Niemand mehr bezweifeln“.

---

[204]) Soll wohl heißen ‘Instrumentalsätze’, vgl. das κῶλον ἑξάσημον bei Bellermann Anon. p. 98. Auf die Markierung der κῶλα in der Poesie läßt sich der Ausdruck nicht beziehen, wenn er nicht schief und unvollständig werden soll.

[205]) Vgl. Hesych. s. διαύλιον· ὁπόταν ἐν τοῖς μέλεσι μεταξὺ παραβάλλῃ μέλος τι ὁ ποιητὴς παρασιωπήσαντος τοῦ χοροῦ· παρὰ δὲ τοῖς μουσικοῖς τὰ τοιαῦτα μεσαύλια.

Anhang.

1. Attischer Hymnus an Apollo (II).



Anmerkung. Die kleiner gedruckten Parthien sind durch Vermuthung ergänzt oder nicht sicher zu lesen. Die Grundsätze, nach denen verfahren ist, sind oben S. 105f., 109f., 114f., 117, 131 entwickelt. Das neugriechische Lied Nr. 4 wurde beigegeben, um die oben (S. 105, 117, 123) angedeuteten Beobachtungen zu veranschaulichen. — Mit dem Kreuz vor den kleinen Noten T. 98ff. wird die (hier schwerlich anzusetzende) enharmonische Dïësis bezeichnet.


ρίγ-μαθ' ἴ-ι - εἰς ἀ-θώπ[ευθ' ἀπέπνευσ' ὁμῶς· πρῶν] δὲ Γα-λα-
τᾶαν ῎Α - ρης, [βάρ - βα - ρος τάνδ' ὃς ἐ - πὶ γαῖ - α]ν ἐ - πέ-
ρασσ' ἄ - σεπ - το[ς θε - ὸν ἐ - όν - τα σ' ἔ - γνω σφα - λεί]ς.
ἀλλ' ἰ - ώ, γέεν-ναν [αὐ - τάν τ' ἐ]π - ε[υ - χαῖς σε Λ]α-
τ[οῖ κλεΐ - ζωμεν ο ἴ- ο]ν θά-λος φι - λό-μ[α-χον ἐπ-] ή - ρα-τον [ἐ-γ]
εί - να', ὃ[ς τοῦ - δε] δαά - μοι - ο λο[ι - γὸν ἀπ - έ - λα - σε
πρ]ο-στ[α - τῶων] ἔ - ν[ο - πλος ἐχ - θ]ρῶν ἐφ-ορ-[μάν... τε-ὸν
χν . . . εναι χ . . . [γαῖ - α] δ' ἐ - γε γά - θει τε χἤ]ν-
θη[σε ν ἀν - θῶων
Block B.
ἄρι] - στον θε-ὸν ὃς


κέκλυθ', Ἑ-λι-κῶ-να βα-θύ δεν-δρον αἳ λά-χε-τε Δι-ὸς
ἐ-ρι-βρόμουοῦ θυ-να-τρες εὐ-ώ-λε-νοι, μό-λε-τε συν-όμ-
αι-μον' ἵ-να Φοῖοι-βον ᾠ-δαῖ-σι μέλ-ψη-τε χρυ-
σε-ο-κόμαν, ὃς ἀ-νὰ δι-κό-ρυν-βα Παρ-νασ-σί-δος
τᾶασ-δε πε-τέ-ρας ἕ-δρα-να με-τὰ κλυταῖεις Δεελ-φί-σι-ιν
Κα-στα-λί-δος ἐ-ου-ύ-δρου νά-ματ' ἐ-πι-νί-σε-ται,
Δελ-φὸν ἀ-νὰ πρῶω-να μααν-τεῖει-ον ἐ-φέ-πων πά-γον.
πά-ρα-] κλυ-τὰ με-γα-λό-πο-λις Ἀθ-θὶς εὐ-
χαῖει-σι, φερ-ό-πλοι-ο ναί-ου-σα Τρι-τωω-νί-δος

102 Θ Γ 103 Μ Γ Β 104 Γ Λ Κ

δα - [πε-δ]ον ἄ - θραυ-στον, ἁ - γί - οις δὲ βω-

105 Γ Ο Μ Γ 106 Κ Μ Λ Κ 107 Λ Μ 108 Λ Μ

μοῖσι-σιν Ἅ-[φ]αιστος αἶ - ει - θει νέ-ων μῆ - ρα τα - ου-

109 Ο Κ Λ 110 Γ Μ Ʊ Θ 111 Ι Θ Γ 112 Θ Υ Ο Μ

ρων, ὁ-μοῦ-ου δέ νιν Ἄραψ ἀτ-μὸς ἐς Ὄ-λυμ-πον ἀ-να-

113 Λ Μ Ο 114 Υ Ο 115 Μ Λ Μ 116 Λ Κ Λ Μ

χίδ-να-ται· λι-γῦ δὲ λω - τὸος βρέ-μων ἀ - ει - ό - λοι-οις

117 Μ Υ Ο 118 Μ Λ Μ 119 Γ Λ

μέ - λε - σιν ᾠ - δα - ὰν κρέ - κει· χρυ - σέ - α

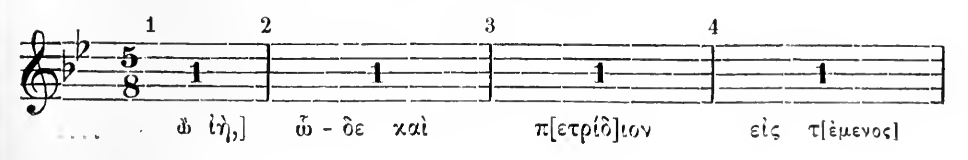
120 Κ Γ Μ 121 Κ Λ Μ 122 Ο Υ Ο Μ 123 Λ Μ Ο

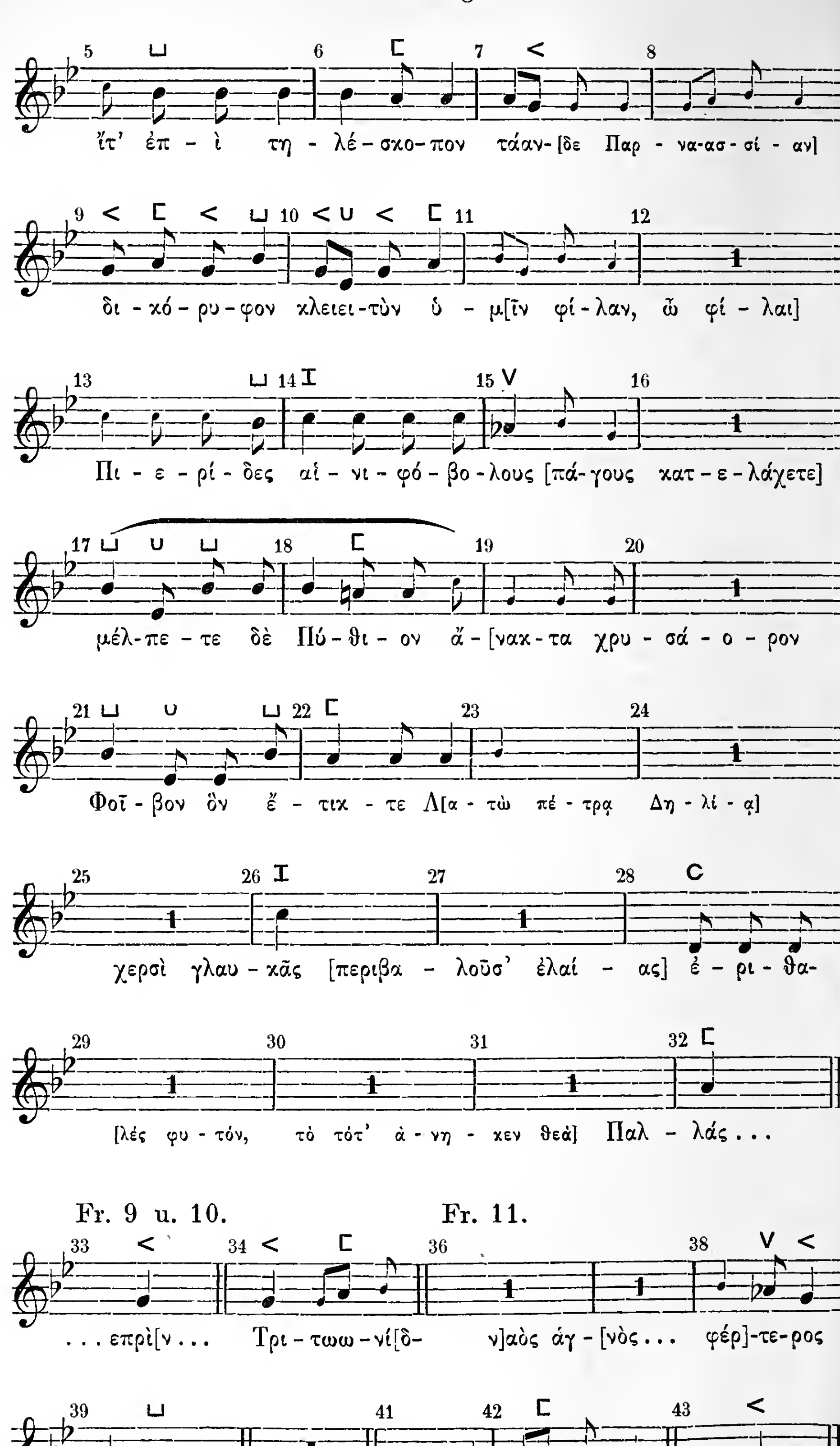
δ' ἀ - δύ-θρους [κί-]θα - ρις ὕμ-νοι-σιν ἀ - να - μέλ - πε - ται·

124 Φ Ʊ 125 ⅄ Γ Ʊ Θ 126 Γ 127 ⅄ Ʊ

ὁ δὲ [θε - ώ - ρ]ωων πρό-πας ἑσ - μὸς Ἀθ - θί - δα λα - χών...

2. Fragmente eines Päan in Kretikern mit Instrumentalnoten (III).




ἴτ' ἐπ - ὶ τη - λέ - σκο - πον τάαν- [δε Παρ - να-ασ - σί - αν]
δι - χό - ρυ - φον κλειει - τὺν ὑ - μ[ῖν φί - λαν, ὦ φί - λαι]
Πι - ε - ρί - δες αἳ - νι - φό - βο - λους [πά - γους κατ - ε - λάχετε]
μέλ - πε - τε δὲ Πύ - θι - ον ἄ - [ναχ - τα χρυ - σά - ο - ρον
Φοῖ - βον ὃν ἔ - τιχ - τε Λ[α - τὼ πέ - τρᾳ Δη - λί - ᾳ]
χερσὶ γλαυ - κᾶς [περιβα - λοῦσ' ἐλαί - ας] ἐ - ρι - θα-
[λές φυ - τόν, τὸ τότ' ἀ - νη - χεν θεὰ] Παλ - λάς . . .
Fr. 9 u. 10.
Fr. 11.
. . . επρὶ[ν . . . Τρι - τωω - νί[δ- ν]αὸς ἁγ - [νὸς . . . φέρ]-τε-ρος
τε - χνί - χός . . ᾠδὸν . . . . . Παρ - να-α - σσι- -ὑυ-ο γ . . . ?

3. Fragmente eines glykoneischen Proshodions mit Instrumentalnoten (IV).





4. Griechisches Kirchenlied aus der Anthol. carm. Christ. (p. LXXVII).



Wörterverzeichnis.*)

*) I = Aristonoos, II = das kretische Lied S. 33, III = die kretischen Bruchstücke S. 71 u. 78, IV = die glykoneïschen Bruchstücke S. 81 ff. 85 (außer D 14 ff.). Die nicht zu den poëtischen Teyten gehörigen Wörter sind klein gedruckt.

Register.

Inhaltsverzeichnis.

Berichtigungen und Zusätze.

S. 4 (I 10) 11 f.: Für χλωρότομον vermuthet ein Schüler Christ's unter Zustimmung seines Lehrers χλωρόκομον (s. Philol. LIII, 4). Daß diese Aenderung nothwendig sei, kann ich nicht zugeben. χλωροκοπέω ist im Thesaurus aus Pseudo-Chrysostomos nachgewiesen; νεότομος kommt wiederholt bei den Tragikern vor: Aesch. Choëph. 25, Eurip. Bakch. 117· ἕλικα νεότομον; χλωρότομος entspricht diesem νεότομος genau und hat durchaus nichts anstößiges.

I O Γ
S. 30 II A 7 schr.: **PHHΣAΣ**. *Vgl. S. 103.*

S. 76 f.: Mit den hier behandelten Vorstellungen hängen wohl auch die räthselhaften Worte ὑποταμνόν — ὑλοτόμοιο im homerischen Demeterhymnus V. 228 ff. zusammen. Bergk's οὐδοτόμοιο frapiert nur auf den ersten Blick. In die Persephonesage zieht den Baumaberglauben Claudian *Rapt. Pros.* III 74 ff.

S. 131 ff.: Nach einem Briefe Reinach's »scheint sich Couve's Hypothese nicht zu bestätigen«. Ich kann nicht leugnen, daß ich ihr mit einem ausgesprochen günstigen Vorurtheil entgegen gekommen bin, da sie zu meinen Beobachtungen über die poëtisch-musikalische Stilverwandtschaft der Hymnen so überraschend stimmte. Um so mehr Grund habe ich zu befürchten, daß ich das Gewicht der von Couve beigebrachten Gründe überschätzt habe. Die weitern Belehrungen, die wir von Weil und Reinach erwarten dürfen, werde ich ohne jede Voreingenommenheit zu würdigen suchen.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



